AMZA SĂCEANU

Conexiuni teatrale

Cu un cuvînt înainte de DINU SĂRARU

EDITURA MERIDIANE

BUCUREŞTI 1 9 8 1

O ÎNSEMNARE SOLIDARĂ

De mulţi ani, de foarte mulţi ani, Amza Săceanu slujeşte scena bucureşteană cu o profesionalitate, cu un devotament, cu o pasiune şi cu o... arta absolut exemplare şi mi se pare că azi sînt puţini, sint foarte puţini actorii, scenografii, regizorii, directorii de teatru bucureşteni care să nu se considere moral datori acestui spirit prin excelenţă constructor, înzestrat deopotrivă cu vocaţia sintezei teoretice într-un spaţiu al exegezei în care, deocamdată, contribuţia lui rămîne aceca a unui nobil pionierat.

Prezenţa Iui Amza Săceanu în lumea teatrului bucureş- tean s-a impus în timp prin atribute de esenţă, care n-c.u ocolit, de la început, cum. singur bine spune, „faţa nevăzută a teatrului", acea zonă care nu străluceşte şi nu va străluci niciodată în lumina reflectoarelor, dar care dă reflectoarelor şansa de a face să strălucească lumina lor, descoperind mirajul fabuloasei metafore teatrale.

Astfel, mi se pare că nu voi greşi deloc dacă voi spune că, azi, Amza Săceanu este unul din cei mai profunzi cunoscători ai fenomenului scenic românesc, criticul şi teoreticianul care cunoaşte poate cel mai îndeaproape şi în toată complexitatea ei viaţa scenei, îneît judecăţile sale nu vor fi sustrase, elitarist, confruntării cu proza dură şi adesea deloc artistică a realităţii din care — atît de rar, totuşi, — se ivesc seînte- ierile pietrelor preţioase.

Amza Săceanu este, iarăşi, unul din cei mai avizaţi detectori ai valorilor reale într-un spaţiu aurifer indiscutabil bogat, dar încă atît de bogat şi în nisipul strălucitor de... mică şi meritul lui este de a fi ştiut să-şi păstreze firea şi să

nu exclame grăbit, înainte de a se fi asigurat că strălucirea nu c a nisipului de... mică. Omul e, de la prima vedere, blînd şi senin, definit de o mare disponibilitate şi de o mare capacitate de înţelegere a realităţii şi naturii artistice, egal îndatoritor şi mereu generînd încredere şi sentimentul solidarităţii. Toate acestea sînt, şi după prima vedere, *autentice şi profunde trăsături ale unui caracter luminos, însă nu e mai puţin adevărat că lumina acestei strcturi spirituale aparte e rezultanta unei combustii interioare deloc senine ci, dimpotrivă. a unei necontenite veghe pe care nu mă sfiesc să o numesc* pîndă ţărănească *în faţa vieţii, aceasta, la rîndul ei, deloc simplă şi deloc mereu numai luminoasă şi nu întotdeauna*

— *mai ales — întemeiată pe aparenţa declaraţiilor imediate.*

Astfel, Amza Săceanu e, trebuie să recunosc, un fin diplomat, capabil să. facă suportabilă o exigenţă acută cu o voinţă de a-şi apăra convingerile. inconfundabilă, după cum, acel zîmhet senin I-a ajutat să străbată complicatul păienjeniş al mirajului scenic, atunci cînd se sting reflectoarele şi chiar şi ecoul fericit al aplauzelor, iar scena, cu numeroasele ei culise, rămîne măcar pentru o vreme scufundată în întuneric şi nu e uşor să te strecori pe întortocheatele cărări ale arhitecturii sufleteşti teatrale...

Iată de ce spun că spiritul practic, cu care Amza Săceanu dublează permanent demersul său teoretic în spaţiul scenic, este unul din argumentele cele mai puternice ale judecăţii sale de valoare, niciodată această judecată neevitînd să ia în considerare contextul, ceea ce mă îndreptăţeşte să cred că Săceanu a înţeles exact faptul, ignorat superior şi păgubitor atît de adesea de mulţi confraţi care fac abstracţie deliberat de context atunci cînd proclamă valoarea artei sub un clopot de sticlă, şi anume că arta este perfectă atunci cînd reuşeşte să evoce convingător şi să facă viabile, cu mijloacele ei specifice, nu numai aspectele luminoase, ci şi imperfecţiunile vieţii autentice.

Aşa se face că Amza Săceanu s-a îndreptat, în timp, cu o rară devoţiune şi cu perseverenţă spre investigaţia sociologică, pregătind mai întîi şi susţinînd un doctorat, şi făcînd demersurile pe care numai severitatea dublată de ambiţie a omului de ştiinţă are curajul şi tenacitatea să le întreprindă în direcţia sondajului de opinie, de reacţie imediată şi de comportament general în rîndurile marelui public teatral.

Ultimele sale cărţi — Teatrul și publicul *şi* Dialog la scenă deschisă *— salutate cu justificată satisfacţie (deşi încă nu destul de solidar cum ar fi cerut concluziile lor, rezultate dintr-o sinceră confruntare cu opinia publică, nu o dată ignorată şi ca superior de mulţi creatori, dealtminteri capabili să spună ceva societăţii prin arta lor), volume cu care Amza Săceanu şi-a consolidat profilul profund profesionist al*

cercetării originale asupra fenomenului dramaturgie şi spectacologic, sînt lucrări de sociologie teatrală, printre pri- mele la noi, dacă nu chiar primele, care au pus lumea scenei de scindură înlr-itn cimtact direct, viu cu ecuaţiile calculatorului.

Dar Amza Săceanu are meritul de a nu se fi izolat în lumea seacă a cifrelor izvorînd din abstracţiunea mecanismului unui calculator electronic. Spirit dinamic şi necontenit dominat de vocaţia curiozităţii, care e un semn al artistului, el s-a adresat deopotrivă convingerilor care au definit — cînd aceasta a fost autentică — personalitatea uno-, oameni de teatru şi aşa se face că el este, între altele, autorul unui volum de interviuri de specialitate, *ca să zic aşa, care este, de pe acum, una din cele mai emoţionante mărturii despre teatrul românesc de azi. Cu* Faţa văzută şi nevăzută a teatrului, *Amza Săceanu aminteşte de Felix Aderca şi se situează în vecinătatea mereu răsfoitei cărţi a acestuia,* Mărturia unei generaţii.

E un fapt de merit care, fără îndoială, în timp, va fi validat cu o indiscutabilă recunoaştere şi recunoştinţă.

Amza Săceanu, eseistul şi sociologul teatral, e acela pe care îl veţi întîlni şi în cartea de faţă, larg deschis unei informaţii şi unei lecturi mereu bogate şi asimilate creator, preocupat de sublinierea semnalor noi ale progresului artei, neliniştit, în sensul cel mai nobil, în faţa zilei de mîine a acesteia şi a teatrului în mod deosebit, căruia ambiţionează să-i descifreze evoluţia în acest sfîrşit de veac în care şocul întîlnirii cu viitorul nu este mai puţin un motiv de îngrijorare.

în prezentul volum — consacrat mai ales problematicii contemporane a teatrului, dar care cuprinde şi studii de istorie teatrală, cum este cel consacrat lui Eminescu, ce atestă scrupulozitatea cercetătorului şi pasiunea lui pentru punerea în valoare a tezaurului de idei aparţinînd trecutului — Amza Săceanu probează, de asemenea, o înzestrare deosebită pentru sinteză. Şi mă ghidesc că o eventuală lucrare de istorie a teatrului românesc de după 23 August 1944 şi-ar putea afla in persoana colegului nostru unul din semnatarii competenţi. Sînt în această carte destule argumente, între care studiile privind raportul teatru-socictate, sau diversele ipostaze ale teatrului în spaţiul socialist românesc, studii ce pot fi socotite de pe acum posibile pagini dintr-o lucrare de genul celei despre care vorbeam mai înainte.

Este interesant de observat, apoi, că fiecare din aceste studii de sinteză comunică inedite observaţii şi concluzii, capabile să se constituie în repere pentru practica teatrală şi, în consecinţă, tni se pare demnă de subliniat, astfel, şi virtutea cărţii de a acredita cercetarea autorului şi sub raportul direcţiei de opinie.

Incurabil în romantismul care a inspirat şi inspiră devo- tamentul său pentru scena teatrală, Amza Săceanu are, la un moment dat, un

argument de o nobilă puritate pentru credinţa sa, şi a noastră, a tuturor, anume că arta teatrului va rămîne mereu necesară omului şi va fi, mereu, un spaţiu de ozon moral chiar şi în lumea foarte pură a viitorului.

„Privesc cu încredere viitorul — spmie el astfel — atunci cînd aflu că un cosmonaut, închis în carapacea lui metalică, nu îngurgitează doar pastile, ci se entuziasmează de albastrul planetei, văzută de la. mii de kilometri şi poartă cu sine şi un volum de Shakespeare

Mărturisesc că am şi eu această naivitate incurabil adolescentină şi sînt gata să cred că viitorul acesta poate fi garantat şi de Shakespeare, astfel încît nu pot decît să fiu solidar cu autorul volumului care începe după această filă.

DINU SARARU

PREAMBUL

în constelaţia contrastelor şi interdependenţelor ce caracterizează lumea contemporană, arta — ca şi cultura, în genere — este pusă adesea sub semnul incertitudinii. Nu există un consens nici măcar în a-i defini trecutul. Prezentul ? E un gest temerar în a-l desluşi. Fiindcă aceasta nu stă la în- demîna unei singure vieţi, unui singur om, care poate cel mult să-şi dea cu părerea. Mijloacele cercetării sînt azi multiple şi sofisticate ; dar chiar rigoarea statisticilor se arată îtînjcnită de multitudinea aspectelor şi conexiunilor, mereu altele, în funcţie de unghiul sub care aşezăm, sub ocularul posibilului microscop, această lume în lume, lumea artei. Paradoxal, oameni dispuşi să refuze prezentul artei — de cîte ori nu s-a cîntat prohodul ei ? — devin totuşi optimişti cînd îşi aruncă privirea în viitor ; graniţele acestuia sînt nebănuite, poate asta să fie cauza...

încerci un sentiment tonic să poţi afirma — atunci cînd alţii lansează, ca naufragiaţii, mesaje lumii de dincolo de insula salvării lor —■ că la noi în ţară arta este sprijinită sa se dezvolte pentru a satisface necesităţile spirituale ale oamenilor muncii, ale tineretului. Şi aceasta nu doar pentru a răspunde cerinţelor prezentului — ele însele sporite cu fiecare zi — ci şi în perspectiva viitorului. Nu ne vom război în paginile ce urmează cu cei care văd în artă doar amăgirea unei evadări din „materialitatea" vieţii, „iluminarea" divină, o lume a esenţelor pure din care se înfruptă doar o mînă de aleşi. îmi vine să cred că numărul acestora e tot mai mic, că evadarea artei din realitate nu e decît un slogan, dacă nu o diversiune. Multitudinea curentelor şi tendinţelor ce se vor „artistice" de pe alte meleaguri nu exprimă totdeauna o viaţă spirituală intensă, complexă, cît persuasiunea strategica şi tactică a demersului împotriva umanului. Crezul nostru este însă clar şi ferm : arta are menirea să acţioneze asupra individului, pentru perfecţionarea lui în consens cu idealul societăţii socialiste. Tocmai de aceea arta

trebuie să devină la noi, tot mai mult, un bun al poporului. Noi ne-am apropiat viitorul, şi societatea socialistă de azi are nevoie de artă în aceeaşi măsură în care va avea nevoie societatea noastră viitoare. Arta, cultura sînt o necesitate obiectivă, o latură esenţială a făuririi societăţii socialiste româneşti contemporane, fiindcă nu numai prezentul, ci şi viitorul nostru se naşte azi.

„*Oamenii muncii* — spunea secretarul general al Partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, de la tribuna celui de-al XH-lea Congres al P.C.R. — *aşteaptă o creaţie bogată, de o mare diversitate de genuri şi stiluri, cu adevărat revoluţionară, pătrunsă de spiritul înnoitor al socialismului, care să, militeze cu pasiune pentru perfecţionarea societăţii şi omului:'* 1

De la acest comandament major al artei noastre socialiste porneşte autorul lucrării de faţă, încercînd să stabilească parametrii care definesc impactul artei asupra socialului, conturarea circuitelor sale culturale şi a zonelor de contact cu lumea înconjurătoare.

Ne place să fim temerari, ca cei care trag brazdă şi seamănă întîia oară în pămîntul virgin şi fertil, aşteptînd apoi miracolul încolţirii şi rodirii sămînţei. Ne place să credem într-o lume mai bună, o lume imposibilă fără artă.

,,Îndeosebi arta dobîndeşte o nouă funcţie în societatea viitorului“ — scrie cercetătorul vestgerman Konrad Pfaff, încercînd să traseze şi jaloanele acestui viitor : *„Într-o societate fără clase, egalitară şi fraternă, în care situaţiile de criză şi de mizerie au fost fundamental şi definitiv înlăturate, cultura şi creativitatea pot deveni pentru fiecare sursă de satisfacere diferenţiată şi «hedonistă» a tuturor necesităţilor şi dorinţelor. Acest scop poate fi atins însă numai cu ajutorul politicii. O politică culturală trebuie să se îngrijească de faptul ca artei să-i. fie create premisele şi fundamentele necesare, căci societatea viitorului are nevoie de artă."* [1]

Comportamentul uman faţă de artă, arta însăşi, cultura :>i societatea sînt configuraţii în care *felul lor de organizare* este la tel de important ca şi *valorile ce le compun.* Ca urmare, perspectiva cercetătorului trebuie să vizeze interdependenţa funcţională existentă între *individ, societate şi cultură ; arta* constituie, în demersul întreprins în cartea de laţă, una din dimensiunile principale ale raportului susamin- tit, studiul întregului prevaîînd asupra părţilor sale componente. *Teatrul* — studiat de noi cu precădere, ca *dramaturgie* şi ca *artă scenică* deopotrivă — revine aci ca un laitmotiv, atunci cînd se impun specificaţii

[1] Konrad Pfaff, „Contribuţia artei la restructurarea sensibilităţii", în *Arta viitorului,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, pag. 197, 199.

exemplificatoare. Desigur, oricare alt domeniu al artei ar fi putut să ne servească la fel de bine, să fie tot atît de edificator. Am ales, însă, teatrul, fiindcă e tărîmul încare îmi simt paşii mai siguri — în urma unei experienţe îndelungate, trăite nu numai ca spectator, ci, într-un fel, ca „om al scenei" implicat în îndrumarea activităţii teatrelor bucureştene, în soluţionarea problemelor de fiecare zi ale acestora şi fiindcă interdependenţa dintre creator şi public îmbracă aci forme dintre cele mai complexe şi specifice, printre care, relaţia directă, de la om la om, imposibilă în cazul celorlalte arte. Teatrul mi se pare a fi singura artă capabilă să înregistreze imediat, asemeni unui barometru, reacţia publicului şi să răspundă cerinţelor acestuia „autoperfecţionîndu-se" din mers. Iar rostul lucrării de faţă este nu numai teoretic, ci şi practic.

Dar componentele statutului existenţial al artei nu sînt tratate în sine, deasupra şi în afara oricăror circumstanţe socio-culturale, ci se au în vedere noile dimensiuni pe care aceasta le capătă sub impactul industrializării şi revoluţiei ştiinţifico-tehnice, în climatul de efervescenţă creatoare ce caracterizează evoluţia fenomenului artistic românesc ; fapt care impune o încercare de definire sau prezentare sintetică a conceptelor cu care operăm, o teoretizare şi concretizare a lor în perspectiva multiplelor mutaţii şi amplitudinii pe care arta noastră le cunoaşte, în toate formele ei de manifestare, în anii socialismului.

Am încercai — şi credem că am izbutit — să surprindein prin mai multe căi pluralitatea raporturilor, istoriceşte de terminate, ce se statornicesc între *individ, atif{* şi *societate.*.

Pentru că, indiferent de relaţiile funcţionale simultane şi inseparabile ce au existat şi există între individ, societate şi artă în viaţa reală, ele pot fi separate din necesităţi meto-. clologice ; am utilizat drept metoda de analiză această dife-- renţiere a lor pentru a pune mai bine în evidenţă atît ceea. ce le deosebeşte, cît mai ales ceea ce le unifică, le articulează. Nu ambiţionăm să realizăm aci o analiză exhaustivă a fenomenului abordat — întreprindere dealtfel greu de înfăptuit cu forţele unui singur om — ci sperăm ca demersul nostru să constituie o contribuţie cît de modestă la dezbaterea şi lămurirea unor aspecte majore şi de actualitate ale teoriei artei în general şi ale teatrului ca formă de manifestare artistică, în special. Am utilizat atît metoda investigaţiei *istorice,* atunci cînd am prezentat o sinteză a gîndirii şi aportului înaintaşilor noştri la elucidarea unor probleme de fond ale teatrologiei româneşti (mai puţin cunoscute publicului larg),, cît şi pe cea *sincronică,* încercînd să vedem ce reprezintă acum teatrul pentru cultura universală şi mai ales pentru cea românească, pentru publicul spectator din ţara noastră,, însetat de noi şi noi experienţe culturale.

Am căutat — şi sperăm ca reuşita să fie, pe măsura, efortului — să subliniem faptul că în societatea noastră, socialistă cultura devine cu adevărat un bun al tuturor ce-, tăţenilor, că arta se constituie în mijloc important de circu-. laţie universală a valorilor spirituale naţionale, de mai buna cunoaştere şi înţelegere între oameni, în fine, să relevăm atributele noi pe care le are azi teatrul istoric.

Cititorul s-ar putea, totuşi, întreba : ce caută un studiu, consacrat lui Eminescu, „critic teatral" din secolul trecut,, într-o carte ce-şi propune să prospecteze, sub aspect estetic,, diferitele ipostaze ale teatrului zilelor noastre în sistemul artei. Ideile lui Eminescu — pe care-l consider mai presus, de un simplu comentator al spectacolelor recenz-ate,, un teo-* retician al fenomenului teatral, în toate dimensiunile sale,, cu mult peste valoarea fenomenului teatral contemporan vieţii lui, şi nu numai de la noi, ci şi de pe alte meleaguri — formează, după părerea mea, acele „insule“ ale viitorului, cun> le-ar defini Martin Gosebruch, adevărate, dar inaccesibile prezentului său. Acele insule de adevăr de care ne putem sluji azi, cînd fenomenul teatral românesc constituie cu Qer-- titudine o consistentă sursă de meditaţie şi teoretizare. Cred, aşa cum am încercat să argumentez şi în paginile acestei cărţi, că avînd neşansa de a fi „ascunse[11] mult timp între copertele revistelor la care a colaborat poetul, sau între copertele unor volume ce reuneau şi articolele sale politice şi ■cele economice, literare, lingvistice etc., gîndirea sa teatrală, de o surprinzătoare actualitate şi în zilele noastre, nu s-a bucurat de circulaţia pe care o merita. Convins fiind că geniul scriitorului — inconfundabil în poezie şi proză — a atins cu aripa sa şi criticul de teatru, am încercat să dovedesc cît de interesantă şi de actuală e gîndirea eminesciană în absolut toate problemele esenţiale ale vieţii teatrale. Multe din opiniile cronicarului Eminescu pot fi şi azi folosite ca îndreptar în activitatea directorilor de teatru, a secretarilor literari...

Analizînd necesităţile de ordin cultural ale indivizilor şi clasîndu-le în grupa trebuinţelor de ordin psihic, Ralph Linton[2] consideră că dacă societatea răspunde favorabil acestor necesităţi, iar ceea ce ea oferă în plan cultural este asimilat de publicul receptor, atunci se determină, în acest plan, un comportament socialmente acceptabil şi oportun. Or, este de neconceput, desigur, să se poată construi o ofertă culturală bine adaptată trebuinţelor social-umane fără cunoaşterea lor. Identificarea acestor necesităţi şi conceperea unor programe culturale cît mai adecvate satisfacerii lor constituie, dealtfel, o preocupare majoră a autorului prezentei cărţi, atît ca practician în domeniul vieţii cultural-artistice, cît şi ca — aş vrea s-o cred — teoretician al ei. Nu am orgoliul originalităţii cu orice preţ şi nici al judecăţilor de valoare care nu pot fi

---

[2] Ralph Linton, *Ic jondement culturel de hi pcrsonalite,* Paris, Dunod, 1968.

contestate ; punctele de vedere pe care le voi consemna pornesc dintr-un crez consecvent în nobila misiune a artei, dintr-un sentiment de responsabilitate pe care se cuvine să-i simţim toţi cei ce ne aflăm „in miezul problemei".

Probabil că o afirmaţie sau alta va nemulţumi pe unii — regizori, interpreţi, dramaturgi sau critici — care mă pot acuza de subiectivitate în aprecierile pe care le fac referitor la spectacolele sau la opiniile lor ; contravin, poate, multora dintre cronicarii care şi-au spus cuvîntul în momentul premierei anumitor spectacole. E drept că acum am avantajul

de a ne fi distanţat de eveniment printr-un timp al reflecţiei mai îndelungat. Şi nu e exclus ca, în aceste pagini, să mă dezic chiar de unele dintre propriile mele afirmaţii mai vechi, care, la vremea lor, au avut în bună măsură darul de a încuraja. „E omeneşte să te contrazici", spunea marele poet american Whitmann. E dialectic, cred. Cerem actului de cultură cu mult mai mult astăzi, decît în urmă cu două decenii. Şi trebuie să fim conştienţi de faptul că necesităţile spirituale pot fi satisfăcute azi numai dacă activitatea cultural-artis- tică este organizată prin referinţă la mediul în care omul trăieşte, în egală măsură ca *proprietar, producător fi consumator* de bunuri economico-sociale (deci, implicit bunuri *culturale* şi în speţă *teatrale).*

ARTA - BUN AL POPORULUI

Cunoscut încă din antichitate, termenul de *cultură* — termen complex şi controversat mai înainte chiar de a se fi constituit într-un concept, pulverizat în „n“ teorii în gîndirea contemporană, ca cioburile de sticlă într-un caleidoscop, oricînd imaginea născută din îngemănarea lor atră- gîndu-te în lumea mirifică a speculaţiilor abstracte, chiar clacă nu eşti decît un muritor de rînd — trimitea (şi nu ne-am îndepărtat prea mult de această viziune...) cu precădere la efortul de educaţie, de formare spirituală, de cultivare şi dezvoltare a facultăţilor sufleteşti. Această *terra nova,* în care sondează cu aceeaşi migală pedagogii şi sociologii, statisticienii şi psihologii, e atît de vastă încît explorarea ei constituie, oarecum, un act de curaj. Cu atît mai mult cu cît există şi riscul de a bate uneori cărări descoperite...

A spune că, în condiţiile societăţii socialiste, *arta* — parte componentă a conceptului de cultură — *a devenit* bun al întregului popor, nu contrazice, paradoxal, afirmaţia că arta trebuie *să devină* tot mai mult un bun al întregului nostru popor !

Amintindu-mi o butadă — un om de litere se întîlneşte cu un fost funcţionar de primărie, şi acesta din urmă, într-o reverie nostalgică şi

entuziastă, îi comunică, în spiritul „solidarităţii de castă", că şi el, cînd a lucrat la primărie, a fost un intelectual — aş putea spune că şi în viaţa noastră cotidiană ne e dat uneori să luăm cunoştinţă de faptul că unul sau altul a fost om cult într-o perioadă ferice a vieţii lui... Nu vom fi prea departe, în acest caz, de a aprecia gradul de cultură al unui individ după... funcţiile îndeplinite ! în

accastă privinţă nu ne vor convinge pe de-a-ntregul nici statisticienii, făcînd socoteala volumelor beletristice sau ştiinţifice, a spectacolelor şi expoziţiilor vizionate, pe cap de locuitor. Asemenea date sînt barometrul unei politici constante şi programatice, dar nu dovada în sine a existenţei unor oameni cu o cultură solidă şi multilaterala.

Filosofia materialist-dialectică are meritul de a fi considerat, pentru prima dată, cultura ca o importantă latură ?. activităţii sociale. Conceptul se îmbogăţeşte astfel cu o noua calitate. Cultura nu înseamnă numai instruire şi educaţie, ci implică şi *acţiune socială.* Astfel, *arta* constituie un *bun al poporului*, nu numai în sensul însuşirii generoase şi democratice a unor valori estetice, într-un cadru social ce înlătură inechitatea, ci şi în sensul, sau, mai bine-zis, în măsura în care ea devine o forţă capabilă sa transforme idealul social în realitate.

Considerate, încă pînă nu demult, cetăţi inexpugnabile pentru masele largi, metamorfozate apoi în forţe care ies dintre ziduri spre a cuceri un public din ce în ce mai extins şi divers, cultura şi arta sînt nu numai un bun al întregului popor, ci forme de manifestare a conştiinţei sociale. Cultura spirituală nu înseamnă doar un bagaj de cunoştinţe, ci şi capacitatea de a recepta. Este meritul secretarului general al Partidului Comunist Român, Preşedintele Republicii Socialiste România, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, de a ne fi reamintit, în nenumărate împrejurări, că arta are modalităţi proprii de manifestare, că forţa ei constă tocmai în caracterul inconfundabil cu celelalte forme ale conştiinţei sociale.

Reflectînd *existenţa sociala,* cultura fiecărei formaţiuni are caracter de clasă, ea purtînd marca ideologiei claselor dominante, dar are, în acelaşi timp, caracter cumulativ, pre- luînd şi continuînd sa dezvolte valorile create anterior. Receptivă la cerinţele existenţei sociale, cultura poate acţiona, la rîndul ei, în direcţia influenţării acesteia. în acest sens, tovarăşul Nicolae Ceauşescu subliniază cu îndreptăţire : *„Noi considerăm şi am considerat întotdeauna că menirea istorică a socialismului este nu numai de a elibera omul de asuprire şi exploatare, de a asigura bunăstarea lui materială, ci de a făuri o civilizaţie spirituală superioară* [...]“ şi continuă : „[...] *în realitate, cucerirea puterii reprezintă abia începutul operei de transpunere în viaţă a idealurilor socialismului şi comunismului pentru care au luptat şi s-au jertfit cei mai buni fii ai poporului, a aspiraţiilor de libertate, egalitate,*
echitate şi bunăstare materială şi spirituală ale milioanelor dr oameni ai muncii — adică a acelor realităţi care deosebesc fundamental socialismul de toate orînduirile anterioare [.../ Tocmai de aceea partidul nostru, preocupîndu-se necontenit de avîntul forţelor de producţie, în vederea asigurării unei abu?idetiţe de bunuri materiale, de perfecţionarea relaţiilor de producţie, acordă în acelaşi timp o atenţie deosebită activităţii politice-

ideologice, de formare a omului nou. în stare să-şi făurească în mod conştient propriul său viitor.

Transformarea oamenilor, înarmarea lor cu concepţia înaintată despre viaţă şi societate — materialismul dialectic şi istoric —, cu cele mai noi cunoştinţe şi concluzii ale ştiinţei, constituie una din cele mai complicate probleme, cu mult mai grea în multe privinţe, decît dezvoltarea economiei." [1] Se afirmă, astfel, necesitatea sincronizării progresului ideologic şi cultural cu cel realizat în sfera dezvoltării forţelor de producţie, cultura, în totalitatea formelor şi insti- uiţiilor prin care ea este reprezentată, fiind o pîrghie a transformării societăţii şi omului.

în condiţiile socialismului, cînd arta a încetat de mult să mai fie gîndită altfel decît în raport cu socialul, cu masele, dezvoltarea ei se integrează în programul complex de transformare a omului, implicit a societăţii, în raport cu un ideal social-politic definit prin *Programul* partidului conducător : construirea societăţii comuniste.

Recunoaşterea culturii ca fenomen social şi a artei ca atitudine socială pune problema locului şi rolului practicii artistice în ansamblul activităţii sociale a omului. Dacă această problemă nu este elucidată în principiu, creaţia artistică rămîne teoretic fie opusă oricărei alte activităţi sociale ca un domeniu în întregime autonom al spiritului, fie concepută ca o formă izolată, pierdută în sfera socială şi cu efecte imprevizibile. Creaţia artistică — bun al poporului ■— nu poate fi concepută în afara dimensiunii sale angajate, care exprimă faptul că orice operă de artă este, cu sau fără intenţie, purtătoarea unor mesaje, a unor idealuri social-umane

[1] Nicolae Ceauşescu, *Expunere cu privire la programul P.C.R. pentru îmbunătăţirea activităţii ideologice, ridicarea nivelului general al cunoaşterii şi educaţia socialistă a maselor, pentru aşezarea relaţiilor din .societatea noastră pe baza principiilor eticii şi echităţii socialiste şi comuniste,* 3 noiembrie 1971, în *România pe drumul construirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate*, voi. 6, Editura politică, Bucureşti, 1972, pag. 628—631

pe care le proliferează odată ce este lansată în circulaţia valorilor culturale.

Dacă anii care au trecut de la Congresul al IX-lea al P.C.R. se înscriu în istoria României cu majuscule, ca cei mai fertili dintr-o istorie milenară, în spiritul adevărului şi nu cuprinşi de un entuziasm romantic, trebuie să spunem că aureola le e dată nu doar de realizările extraordinare din domeniul economiei si ştiinţei, al politicii interne şi externe a partidului şi statului nostru, ci şi de efortul constant pentru edificarea conştiinţei omului nou, constructor conştient al idealului politic şi social. Ca un factor de dinamizare a transformărilor din sfera conştiinţei, s-a manifestat şi arta noastră socialistă. Desigur, o partitură muzicală, un roman sau o piesă de teatru, o pictură sau o sculptură oricît ar fi de geniale, nu sînt de natură să

determine imediat şi nemijlocit mutaţii în conştiinţa celui care le receptează. Nu vom cita opere, ci vom releva climatul spiritual în care acestea au luat naştere, nu în afara, ci pe fondul uriaşelor transformări de ordin politic, social şi economic, al celorlalte transformări din sfera conştiinţei, proces unitar, aflat sub conducerea nemijlocită a Partidului.

Acest climat a făcut posibilă şi necesară, în acelaşi timp, organizarea primului Congres al educaţiei politice şi al culturii socialiste (1976), congres care a trasat, cu 'clarviziune, în lumina *Programului P.C.R.*, politica culturală în etapa actuală, politică gîndită dialectic, în ansamblul vieţii noastre sociale, ca o importantă parte integrantă a construcţiei socialiste, — nu 'doar un element oarecare al suprastructurii, ci ea însăşi o forţă capabilă să determine, prin mutaţiile survenite în conştiinţă, progresul noii orînduiri. Acest congres constituie încă un argument al democraţiei societăţii româneşti, reflectînd în acelaşi timp o etapă superioară pe calea devenirii comuniste : calitatea de *producător* şi *beneficiar* a oamenilor muncii nu numai în procesul producţiei materiale, ci şi în al celei spirituale.

Animată de spiritul adevărului şi de idealurile socialismului, arta românească devine astăzi — într-o varietate de forme și stiluri care atestă libertatea artistului — nu numai o expresie a conştiinţei naţionale, ci şi un factor dinamizator de transformare a acesteia. Arta — bun al întregului popor — implică nu numai însușirea, ci şi funcţia socială, dinamică, de transformare a societăţii. în acest sens acţionează, concret, arta şi cultura noastră în cadrul Festivalului naţional al educaţiei politice şi al culturii socialiste „Cîntarea României[1]', organizat la iniţiativa tovarăşului Nicolae Ceauşescu (Festival ajuns deja la cea de-a III-a ediţie), în care se pune un accent deosebit pe factorul cel mai dinamic al culturii, creaţia ■— *creaţia tehnico-ştiinţifică, creaţia artistică, arta interpretativă* —, eliminîndu-se astfel o sursă de contradicţii pe care Marx şi Engels o identificaseră încă în *Ideologia germană* (1845—1846) : „*Diviziunea muncii face să fie posibil, ba. chiar real, faptul că activitatea spirituală şi cea materială — plăcerea şi munca, producţia şi consumaţia — revin unor indivizi diferiţi, iar singura posibilitate ca ele să nu intre in contradicţie o constituie numai suprimarea diviziunii munca*[3] Judecat prin rolul acordat creaţiei, Festivalul naţional „Cîntarea României" îşi relevă cu adevărat dimensiunile sale de factor dinamizator al întregii vieţi culturale de la noi. Revoluţia tehnico-ştiinţifică, intensificarea participării maselor la făurirea conştientă a istoriei, caracterul profund democratic al societăţii noastre reclamă cu necesitate accesul maselor nu numai la valorile constituite, ci şi la actul creaţiei, in acest fel, Festivalul naţional „Cîntarea României" nu constituie doar o trecere în revistă a artei interpretative, nu se rezumă doar la a educa masele prin mijlocirea artei : el tinde să exprime, plenar, personalitatea celor cărora li s-a încredinţat nobila misiune a edificării socialismului şi comunismului în patria noastră. Festivalul îşi propune să fie — şi este — în primul rînd un factor de emulaţie a spiritului creator al poporului român, în toate domeniile, acordînd un rol deosebit creaţiei tehnico-ştiinţifice ; în aceeaşi măsură e încurajată şi creaţia artistică, inclusiv cea interpretativă.

Nelipsindu-i spiritul competitiv, Festivalul impresionează, însă, îndeosebi, prin caracterul de masă şi permanenţa participării.

Angajată în promovarea anumitor valori social-culturale, opera de artă nu numai că exercită o influenţă asupra conştiinţei şi acţiunii grupurilor umane, dar

---

[3] Marx, Engels, Lenin — *Despre literatură şi artă,* Editura Mi- nerva, Bucureşti, 1974, pag. 35.

stimulează şi acţiunea inversă a valorilor difuzate şi asimilate de către indivizi, membri ai acestor colectivităţi, asupra practicii sociale.

Orice operă artistică are un caracter istoric care nu priveşte numai cadrul social-istoric în care ea este concepută

şi creată, ci şi acela în care este asimilată experienţei umane, intră în circulaţia valorilor şi este receptată de colectivităţile social-umane.

Cadrul social-istoric în care este creată şi asimilată creaţia artistică îşi pune amprenta asupra calităţii angajării sale sociale. Vorbind despre răspunderea care-i revine artei, în general, în opera de făurire a societăţii socialiste în ţara noastră, tovarăşul Nicolae Ceauşescu spune : *„Să facem în aşa fel încît cultura şi arta românească, bazate pe puternica dezvoltare a forţelor de producţie, pe marile progrese obţinute în viaţa economico-socială a ţării, să se afirme cu tot mai multă putere ca un factor activ în mersul înainte al societăţii, în ridicarea conştiinţei socialiste a maselor populare, 'm afirmarea umanismului revoluţionar, în înflorirea continuă a personalităţii umane. Arta şi cultura, ca dealtfel toate mijloacele educative de care dispunem, trebuie să servească numai şi numai interesele întregului nostru popor. Redînd prin mijloace proprii munca gigantică desfăşurată de constructorii socialismului, să facă să dăinuiască peste vremuri minunatele acte de eroism ale minunatului nostru popor, liber şi stăpîn pe destinele sale.“* [4]

Strădania continuă de a forma un om nou,(constructor al societăţii socialiste multilateral dezvoltate, creator al bunurilor materiale şi spirituale, proprietar, producător şi beneficiar, este expresia plenară a umanismului revoluţionar, calea spre o nouă dimensiune umană, pe măsura societăţii pe care o construim.

Perspectiva istorică pune în evidenţă faptul că orice operă artistică nu este numai un produs al unui anumit moment, ci este rezultatul unui şir de acumulări; *ea perpetuează şi angajează în viaţa socială întreaga cultură a epocilor anterioare.*

Aşadar, în procesul istoric de constituire a tezaurului universal al artei, crearea unor noi bunuri spirituale se împleteşte permanent cu valorificarea moştenirii culturale, se confruntă continuitatea şi discontinuitatea, are loc schimbul de valori, în cadrul aceleiaşi perioade istorice, între culturile diferitelor comunităţi social-umane.

Cultura artistică a unei epoci trebuie să fie nu numai *angajată,* adică să se constituie în purtătoarea mesajelor celor mai înaintate ale acelei epoci, dar şi *angajantă,* cu alte cuvinte să antreneze în rîndul maselor un comportament cu virtuţi integrative, adaptative sau de rezistenţă faţă de sistemul de valori promovat de o anumită societate. Valenţele sociale ale artei decurg nu numai din componentele-i estetice, ci şi din faptul că arta este un *mijloc de comunicare*, purtătoarea unui *mesaj informativ, educativ, delectiv, cultural*, un mijloc de integrare socială.

Receptarea creaţiei artistice este o rezultantă a raportului ce se stabileşte între opera de artă — indiferent de forma ce o îmbracă — şi masele largi de oameni cu care vine în contact. Apare, deci, problema *publicului* ca.unul dintre termenii respectivei relaţii, diferenţiat prin caracteristici generale, cum ar fi : vîrstă, sex, nivel cultural, apartenenţa socio-profesională, cît şi prin preferinţe mai accentuate pentru unele sau altele dintre formele de manifestare artistică. Publicul potenţial al artei este, de fapt, întregul popor (şi chiar întreaga umanitate...) — argument în favoarea aserţiunii că *arta este un bun al poporului.*

In general, încercarea de a defini atributele publicului *ex catedra* este de cele

---

[4] Nicolae Ceauşescu, *Cuvîntare la marea adunare populară cetăţenească din Capitală,* 6 martie 1980, Editura politică, Bucureşti, 1980, pag. 25—26.

mai multe ori lipsită de acoperire practică şi aceasta deoarece noţiunea de public se pretează loarte puţin la abstractizare, are o dimensiune social-istorică şi trebuie integrată ambianţei în care se formează şi se manifestă.

Nu există un *public* al artei, ci *publicuri* ale diferitelor ei forme de manifestare, cu alte cuvinte grupuri sociale care manifestă un interes major orientat preponderent spre una sau alta dintre arte, nu de puţine ori acest interes avînd un caracter cumulativ, cu alte cuvinte vizînd mai multe arte. Publicul este *receptorul* în lanţul comunicaţional care începe cu creaţia artistică şi continuă şi se amplifică prin intermediul activităţii diferitelor instituţii culturale, a căror menire este tocmai să o pună în valoare, în circulaţie, facilitînd *comunicarea.*

Dar cine este publicul artei ? A spune doar că publicul nu implică omogenitate, atît în datele sale de personalitate, cît şi în structura intereselor sale cultural-artistice, şi că termenul poate fi folosit şi definit în mod diferit de la o situaţie la alta, ar introduce mai multă confuzie decît claritate. Important este să ştim din ce motive este el diversificat,

care este componenţa lui, care este motivaţia comportamentului său faţă de artă, care sînt efectele artei asupra structurii personalităţii publicului, ce loc acupă arta şi diferitele sale forme de manifestare în interesele lui culturale etc.

Deşi, aşa cum spuneam, publicul potenţial al artei este întreaga umanitate, îo realitate numărul celor ce au un interes activ pentru artă este mult mai mic şi, ca urmare, se impune în activitatea instituţiilor culturale practicarea unor modalităţi apte de a atrage în sfera lor de acţiune toate categoriile de populaţie, în proporţii sensibil egale cu ponderea acestora în structura populaţiei globale.

Spre a mări ponderea publicului real al artei, trebuie desfăşurată o intensă activitate de educaţie prin şi pentru artă, formînd şi dezvoltînd gustul artistic al unor pături tot mai largi ale populaţiei, interesul şi capacitatea de a descifra sensurile adînci ale unei opere artistice. Lenin spunea că *„arta trebuie să. fie înţeleasă de mase",* ceea ce înseamnă că trebuie desfăşurată o vie activitate de culturalizare, de democratizare a culturii în primul rînd : drepturile sociale cîştigate prin revoluţie să devină realitate, să se faciliteze accesul la faptul de cultură şi artă, începînd cu şcolarizarea şi terminînd cu asigurarea condiţiilor propice actului de creaţie pentru toţi cetăţenii.

în *Programul Partidului Comunist Român de făurire a ■societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism,* se subliniază necesitatea participării intense a maselor largi populare la dezvoltarea culturii naţionale, precum şi cerinţa ca operele valoroase să devină bun al poporului nostru : *„Prin caracterul lor, precum şi prin organizarea largă a difuzării în mase, operele de artă valoroase* trebuie să devină bun al întregului nostru popor. (subl. noastră — A.S.). *In acelaşi timp, partidul va asigura condiţii ca masele largi populare să participe tot mai intens la dezvoltarea culturii naţionale, la creaţia de artă, la sporirea ■valorilor spirituale ale societăţii socialiste, astfel îneît civilizaţia comunistă să exprime plenar geniul artistic creator al poporuhu nostru.“* [4]

Problema publicului este mai ales una de educaţie permanentă. Instituţiile culturale sînt chemate să manifeste tot

* *Programul Partidului Comunist Român de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism,* Editura politică, Bucureşti, 1975, pag. 163.

mai mult un plus de „agresivitate", ieşind din spaţiul lor tradiţional de manifestare, făcînd ca arta sa fie prezentă la locul de muncă profesională, şcolară, în activităţile civice etc., impunîndu-se ca o cerinţă cotidiană şi nu doar ca o raritate de zile mari. Dar această inserţie în cotidian nu se poate realiza decît dacă se ţine cont, în alegerea tipului de activitate artistică, de nivelul cultural, de volumul şi categoriile de populaţie, de durata, structura şi ritmul timpului liber, de aspiraţiile, interesele şi disponibilităţile culturale ale grupurilor sociale etc.

A ţine seama de datele publicului, potenţial sau real, căruia creaţia artistică i se adresează, nu înseamnă a încuraja simplismul, superficialitatea. Orice operă de artă are un limbaj propriu şi presupune un mesaj care este decodificat numai în măsura în care codul său este posedat atît de *autor,* cît şi de *receptor.*

Accesibilitatea are un caracter social-istoric şi implică atît mesajul operei (dacă aceasta spune sau nu ceva unei epocii sau alteia), conţinutul ei, forma artistică, cît şi capacitatea publicului de a-i descifra sensurile. O asemenea precizare mi se pare necesară, întrucît există, uneori, tendinţa de a considera actul creator ca un fenomen ezoteric, iar „temerarul" care se află în situaţia de a-l recepta este obligat să deţină codul rafinat în care autorii işi încifrează mesajul ; pe de altă parte, unii creatori ignoră faptul că rolul artei nu este numai de a reda ceea ce ştim cu toţii şi, drept urmare, rămîn în zona periferică a artei, nu exploatează

posibilităţile denotative şi conotative ale limbajului artistic. Ambele orientări pot produce o îndepărtare a publicului, pot constitui o frînă în calea circulaţiei operei de artă. Sensul în care are loc valorizarea operei de artă depinde fundamental atît de complexitatea ei, cît şi de măsura în care publicul este format, educat să-i descifreze limbajul.

Concentrîndu-ne atenţia asupra aspectului valoric al operei de artă, aspect care înlesneşte asimilarea ei în experienţa socială — de grup sau individuală — consideram oportună particularizarea analizei noastre la domeniul artei spectacolului de teatru, în perspectiva distincţiei între artă

— ca produs socialmente caracterizat prin atribute ce implică valenţe conforme cu anumite exigenţe şi finalităţi estetice şi sociale — şi pseudo-arta care mimează aceste exigenţe înşelînd, nu de puţine ori, pe cei mai puţin avizaţi.

în justificarea unor spectacole cenuşii care au văzut lumina rampei pe scenele Capitalei, realizatorii au scos nu o data de la naftalină argumentul : „asta vrea publicul", sau „asta înţelege publicul". Rateurile au o cauză... elevată, căci unii spun şi aşa : „nu vreau să mă cobor pînă la înţelegerea ultimului dintre spectatori.[1]'

„Asta vrea publicul" e un argument, poate fi un argument, atunci cînd nu justifică prostul gust sau simplismul, subţirimea piesei şi a spectacolului. Trebuie să ştii să ţii .seama de ceea ce vrea publicul, fără să te cobori pînă la înţelegerea cea mai rudimentară. Pentru că, aşa cum am mai spus-o, publicul face şi el parte, în ultimă instanţă, dintre „creatorii" spectacolului.

Dar, dacă publicul poate impune — chiar prin simplul act al negării sau adeziunii — repertoriul, distribuţia şi chiar modalităţile de expresie scenică, primind cu răceală sau căldură o anumită reprezentaţie (aşa cum declară cei mai mulţi dintre interpreţi, ei se simt „înaripaţi" sau „traşi în jos“ de atmosfera sălii), cu atît mai mult trebuie să cerem creatorilor scenei să influenţeze ei înşişi „creşterea" spectatorilor, educarea acestora.

Un prim pas, hotărîtor pentru „evoluţia" spectatorului, în această direcţie, cred că trebuie să-i facă teatrele pentru copii, fiindcă ele se adresează unui public mult 'mai unitar. Şi aceasta pentru că, în general, cunoştinţele celor care iau parte la o reprezentaţie sînt aproximativ egale — ei aparţin aceleiaşi clase de studiu sau au cam aceeaşi vîrstă. Or, din acest punct de vedere convingerea mea e că prin spectacolele sale — spre deosebire de cele ale Teatrului Ţăndărică — (nu exclud, desigur, excepţiile) Teatrul „Ion Creangă" nu-şi solicită suficient spectatorii.

în general, acest teatru prezintă spectacole ce pot fi definite printr-un termen faţă de care marele Călinescu avea aversiune : *redau.* Publicul se „regăseşte" în aceste întîm- plări din lumea copilăriei, participă prin adeziune sau dezaprobare la ceea ce cunoaşte prin propria-i experienţă. Desigur, acest fapt nu e de neglijat, nu sînt de neglijat nici virtuţile morale, educative ale acestor spectacole. Pregătim însă prin ele publicul viitor al celorlalte teatre dramatice, în care spectatorului i se cere cu mult mai mult ?

Am urmărit nu o dată feţele extaziate ale micilor spectatori de la Teatrul Ţăndărică. Adesea citeam însă pe chipul lor o vagă nelinişte, risipită apoi de bucuria rîsului sau de dezaprobarea directă, evident sonoră, atunci cînd marioneta era un „negativ". Acea nelinişte pe care o surprinsesc» marca efortul de înţelegere, de desluşire a unor lucruri cu care nu se mai întîlnise. Pe scena Teatrului Ţăndărică, lumea eroilor îndrăgiţi nu e, în genere, alta decît cea de la Teatrul „Ion Creangă". Trebuie să spun, însă, că textele dramatice de la Teatrul Ţăndărică sînt, de regulă, superioare celor de la Teatrul „Ion Creangă[1]*, ce păcătuiesc uneori printr-un simplism şi o banalitate pe care numai maturii sînt în stare să le atribuie copiilor... Spectacolul de păpuşi nu „reda“, nu era pe de-a-ntregul o „redare", ci o

convenţie, o convenţie acceptată de micul spectator în aceeaşi măsură ca şi „redarea", însă după un efort de înţelegere, de adaptare la parametrii unei alte lumi, lumea teatrului, care nu se confundă în nici un caz cu realitatea. Ei „gustau" subtilităţi, care mie, om în toată firea, îmi rămîneau străine... 'Căci şi jocul copiilor e, desigur, o convenţie. Ei spun: „să zicem că eu sînt o pasăre, un fulg, un copac". Ne ex- taziem în faţa unei asemenea afirmaţii, atunci cînd ea aparţine unui poet, căci o înţelegem ca pe o metaforă ! Or, copilul nu construieşte metafore, ci el este în stare să trăiască într-o... metaforă. Iar spectacolele de la Teatrul Ţăndărică îi întreţin tocmai această legătură între real şi convenţie, cu care, mai tîrziu, spectatorului matur nepregătit îi va fi destul de greu să se obişnuiască. Efectele apropierii de „convenţia" teatrului sînt benefice şi pentru receptarea altor manifestări ale artei. Va înţelege astfel că un tablou nu „redă" pur şi simplu, după cum nici muzica nu imită sunetele din natură, va căpăta deprinderea de a aplica operei de artă şi o judecată proprie, criteriul estetic de apreciere a acesteia.

întrucît opera de artă are nu numai funcţia de a transmite o emoţie, ci şi de a transfera o cunoaştere, în raportul -ce se stabileşte — în procesul de receptare — între artă şi publicul ei, o deosebită importanţă o capătă conceptul de *valoare.*

Deşi un fapt artistic este preţuit pornindu-se de la roiul său în viaţa şi activitatea subiectului receptor, evident, calităţile sale intrinseci nu depind de subiectul receptor.

Dar ne place sau nu, trebuie recunoscut că datele grupu- Jui social, orientarea sa, judecăţile sale de valoare, reperele sale de referinţă, comportamentele sale tind să se transforme în ordine a lucrurilor acceptînd sau nu, recunoscînd sau nu valoarea unui fapt artistic. Nu este vorba despre altceva decît despre valorizarea, în procesul receptării, a artei. Trebuie recunoscut, în acelaşi timp, că „subiectivitatea" în. aprecierea operei de artă are cauze cît se poate de obiective, ştiut fiind că interesele, nevoile şi capacitatea de receptare ale individului sînt întotdeauna determinate de circumstanţele în care el a trăit şi s-a format, de sistemul de valori al epocii în care el vieţuieşte. Ca produse ale istoriei,, puse în circulaţie şi descifrate prin educaţia difuză sau metodică, codurile artistice existente — rezultat al unei activităţi de creaţie —- sînt organizate de către fiecare epocă, *„după un sistem instituţionalizat de clasare, apropiind opere pe care alte epoci le distingeau, se- parînd opere pe care alte epoci le asemuiau, în aşa fel incit indivizilor le vine greu- sa se gîndească la alte diferenţe decît cele pe care le îngăduie sistemul de clasare disponibil*.“ [5]

Dar valoarea şi valorizarea operei de artă, aprecierea ei în procesul receptării, de către grupurile sociale, depind atît de condiţiile în care s-a dezvoltat şi se găseşte individul receptor, cît şi de mesajul ei artistic, de forma pe care o îmbracă.

Asemănînd fiecare cuvînt al unei cărţi cu un deget misterios care se plimbă pe fibrele creierului nostru, stîrnind o anumită notă, Anatole France consideră că sarcina subiectului receptor este doar aceea de a sesiza el însuşi implicaţiile acestor semne. *„Degetele întinse ale unei cărţi pot' pune în mişcare fibrele fiinţei noastre nu numai în funcţie de noi. Impulsul porneşte de la ideile cuprinse în carte“* [6], scrie Dumitru Ghişe. Receptorul este un fel de emiţător inversat care retransformă în

[5] Pieire Bourdieu *„Sociologie et perception esthetique“* în *Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art,* Bruxelles. La connaissance SA, 1969,. Exclusivite Weber, col. „Temoins et temoignages" („Actualites", p. 161).

[6] Dumitru Ghişe, *Cartea — istorie vie...,* în *Contrapunct,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pag. 87.

mesaj semnalul transmis şi face să treacă acest mesaj spre destinaţia sa. Un grup' social care îşi integrează în experienţa sa o anumită formă, de manifestare artistică, anumite opere de artă, se caracterizează prin ceea ce am putea numi — după expresia folosită de Rene Berger în *Mutaţia semnelor* — un „indice de coeziune" ridicat, caracterizat prin practicarea ideilor* valorilor şi a comportamentelor comune. In contrast, masa ■se caracterizează, în aceeaşi perspectivă, printr-un „indice ele coeziune" slab, cu atitudini şi conduite diverse şi intermitente.

Aspiraţia artei şi a instituţiilor ce o promovează în ■socialism este ca prin educaţie să se realizeze, la nivel de masă, o tendinţă de omogenizare progresivă, cu alte cuvinte de determinare a unor conduite în care integrarea experienţei artistice, în ansamblul experienţei sociale, să se realizeze, •cu adevărat, la nivelul întregului popor.

Puterea de intervenţie a artei constă, deci, în a suscita, prin emoţia artistică, noi reglaje, o intensificare a sensibilităţii, noi forme de comunicare cu mediul social şi, pornind ■de la aceasta, să continue să influenţeze structurile sociale, în mod special publicul.

Din această perspectivă apare tot mai evident, în ultimul timp, rolul *criticii* în impunerea unor lucrări artistice de valoare.

Această adevărată menire a criticii a constituit, desigur, dintotdeauna, blazonul său de glorie, rostul său poate cel mai înalt. Nu ne poate fi străin faptul că unele opere artistice remarcabile şi-au făcut intrarea în lume pe sub arcadele unor primiri critice pe măsură, care au pregătit, au argumentat şi, în acest fel, au impus, drumul victorios al acestor lucrări prin timp şi prin spaţiu.

în aceste cazuri, critica s-a constituit într-un partener egal al artei ; utilizînd, fireşte, mijloacele care răspund în modul cel mai deplin funcţiilor sale, dar însoţind lucrarea de artă propriu-zisă, la bine şi la rău, din chiar momentul apariţiei sale şi pînă la impunerea sa definitivă.

Un aspect al relaţiei dintre critică şi opera de artă priveşte nu numai impunerea celei din urmă ca valoare, ci şi modul în care critica susţine *circulaţia valorii.* în deceniile din urmă, în care *mass-media* oferă mijloace deosebite, altădată necunoscute sau prea puţin accesibile, pentru *popularizarea* valorilor culturale, pentru aducerea acestora la cotele unui interes public practic nelimitat, critica îşi asumă responsabilităţi noi, atît ca „purtător de cuvînt" al operei de artă în public, cît şi ca un factor important în stabilirea criteriului de necesitate şi exigenţă a publicului faţă de creaţia artistică. Critica devine astfel un fel de „mijloc de circulaţie" care poartă nu numai mesajul artistic al creatorului spre public — în sensul, desigur, al discernămîntului critic, al decantării şi stratificării operelor pe criteriul valorii lor artistice — ci şi în sens in

vers, de raportare a operei la receptor, de adecvare la viaţa socială. Critica poate fi, de fapt, creatoare de opinie publică şi este binecunoscut, de pildă, cazul unui reputat critic de teatru francez a cărui cronică, ce apărea a doua zi după premieră, pecetluia fără dubii destinul unui spectacol : un cuvînt favorabil al acestui critic însemna succes, aflux de public, casă închisă etc., dimpotrivă, o cronică nefavorabilă asigura spectacolului o cădere fără drept de apel... Sigur că în acest caz; intervenea şi personalitatea criticului, viziunea şi gustul său adecvate, printr-o îndelungată experienţă, publicului şi cititorilor săi, care — avînd în Aedere faptul că nu fuseseră niciodată induşi în eroare — îşi urmau criticul (devenit el însuşi un criteriu) cu încredere „oarbă" ; dar nu e mai puţin adevărat că acest caz, care a ajuns aproape un fel de legendă,, este grăitor pentru modul în care critica poate să deţină puterea de a interveni masiv în raportul dintre operă şi public. Se cunosc, desigur, şi unele exemple care confirmă acelaşi lucru prin negare ; unii dintre cei ce-şi exercită *dreptul* critic fără a include în acesta şi noţiunea de *datorie*, adică de criterii ferme, de gust, de înaltă înţelegere şi de responsabilitate, îşi formează şi ei un public oarecum constant, numai că acesta reacţionează strict în sensul invers al concluziei critice.

Cîteodată, pentru public, nu din vina sa, o cronică nefavorabilă înseamnă un spectacol bun. Un elogiu — o piesă oarecare- O cronică entuziastă — o tristă cădere. Sigur că acest mod de reacţie a publicului faţă de un anumit fel de critică include şi o anumită doză de umor, dar criteriul general mi se pare în fond serios şi el oglindeşte nevoia, publicului de a fi „ghidat" de critică. Nu pentru că publicul nu-şi poate avea sau nu-şi are propriile sale criterii sau exigenţe raportate direct la opera de artă. Nevoia de critică înseamnă însă şi o confruntare, un mod de a-şi regăsi — confirmate sau nu — propriile criterii în cele ale altora, un mod de a descoperi exigenţe noi, puncte de vedere care luminează opera cu străluciri inedite. Nu numai artiştii au nevoie de critică. Publicul poate folosi critica pentru a se apropia mai mult, pentru a adera mai deplin la opera de artă. în acest: mod funcţia *activă* a criticii devine de necontestat. Ea nu mai constituie nici o tablă de materii a capodoperelor şi nici un simplu certificat de valoare. Critica devine un teritoriu viu,, al relaţiilor — fie, uneori, chiar al confruntărilor dintre operă şi publicul său. Apariţia publicului ca un element de care trebuie să ţină seama critica de artă constituie, cred, un mod de a-i conferi acesteia o vitalitate şi o forţă sociala care transformă critica într-un act cu o răspundere fără precedent. Şi e normal să fie aşa, într-un domeniu în care opera nu constituie numai prilejul unui raport între artist şi critic, ci se integrează unui circuit social, cu mijloace caracteristice, desigur.

Creaţia cît şi critica sînt acte sociale care se realizează în public şi este de la sine înţeles că spectatorul nu poate fi omis din acest angrenaj care-l cuprinde organic.

Cred că un critic care nu ţine seama de public aduce un prejudiciu operei de artă pe care o analizează, întrucît îi refuză acesteia unul dintre criteriile cele mai importante de impunere, de răspîndire şi de rezistenţă în timp.

în dări de seamă, informări, în materiale critice sau mai puţin critice cu care se marchează de obicei sfîrşitul unei stagiuni teatrale am întîlnit adesea o sintagmă de tipul : *„atît publicul, cît şi presa de specialitate au apreciat.*Micile variaţiuni constau în locul pe care-l ocupă cei doi *factori de decizie :* primatul revine *publicului,* atunci cînd presa a primit spectacolele respectivului teatru cu răceală sau, dimpotrivă, *presei,* cînd aceasta s-a dovedit mai mult decît laudativă, deci :

„atît publicul, cît şi...“, ori *„atît presa de specialitate, cît şi...“* S-ar putea trage concluzia că supremul elogiu adus unui spectacol — şi-n general oricărei manifestări artistice în care publicul se poate pronunţa prompt — ar fi ca atît publicul, cît şi presa de specialitate (critica teatrală) sa fie exact de aceeaşi părere. Fericită această împrejurare în care există un acord total ! Dacă putem stabili un raport dialectic între public şi opera de artă, între critica de specialitate şi opera de artă, de ce n-am stabili o astfel de legătură şi între public şi presa de specialitate ? Firesc ar fi ca publicul şi critica să se manifeste în consens, atît timp cît, în ultimă instanţă, relaţia dintre cele două „forţe" care impun un spectacol este relaţia dintre parte şi întreg. Criticii nu sînt nici ei altceva decît o parte a publicului, liderii de opinie, aş îndrăzni să afirm, dacă nu ne-am afla nu o dată în situaţia paradoxală în care cele două „forţe" să fie într-un dezacord total. Sînt cazuri cînd cronici sofisticate au creat unor spectacole moarte din start aura unor capodopere neînţelese, după cum există şi reversul medaliei, ca tocmai spectacolele blamate sa facă serie lungă, sute de reprezentaţii... Unde e adevă

rul ? Cred că într-o astfel de situaţie sînt eludate rosturile adevărate ale criticii literar-artistice ; ele au fost formulate de secole, şi spaţiul nu ne permite aci chiar şi numai simpla enumerare a celor mai autorizate condeie care şi-au exprimat opinia în această privinţă. Relevînd calităţile unui spectacol, critica ar trebui să se manifeste, socot, în două direcţii principale : mai întîi, să ajute dramaturgul şi creatorii spectacolului în perfecţionarea acestuia (spre deosebire de alte forme de manifestare artistică „înrudite" — cinema- graful de exemplu — în teatru creatorii au posibilitatea să acţioneze asupra operei de artă şi după primul contact cu. publicul) şi în al doilea rînd, să-i ofere publicului cheia unei receptări cît mai depline a mesajului spectacolului, precum şi a subtilităţilor de ordin artistic, astfel încît, spectatorul să-i poată înţelege cele mai profunde sensuri. Diferenţierea opiniei publicului faţă de cea a criticii de specialitate mi se pare păguboasă în primul rînd pentru creatori, care pot persista în greşeli, dar şi pentru critică, care pierde încrederea atît a publicului, cît şi a creatorilor. Pentru ca arta să devină un bun al întregului popor, ea trebuie să răspundă în primul rînd cerinţelor publicului, determinat în timp şi spaţiu cu precizie. în această direcţie trebuie să militeze actul critic. Teoretic, pot fi foarte interesante dramele de conştiinţă ale nu ştiu căror membri de sectă religioasă din nu ştiu care secol sau care loc, acestea pot genera tragedii, comedii etc. de un anume rafinament estetic, dar ele nu vor deveni niciodată cauza publicului nostru. Comedii bulevardiere de pe nu ştiu care meridiane — unele din ele adevărate bijuterii ale genului — pot să distreze şi publicul nostru. Dar asemenea producţii constituie oare o zonă de interes real pentru acest pu- bic ? Evident, nu. Dacă se simte nevoia ca astăzi, chiar ca-podoperele dramaturgiei universale să nu mai fie tratate ca piese muzeistice, ci aduse — scenic —- la nivelul conştiinţei epocii noastre, e clar că un rost important revine criticii în sprijinirea direcţiilor în care trebuie să acţioneze o mişcare teatrală- Critica poate influenţa transformarea actului de cultură într-un bun al întregului popor numai avînd un caracter militant, comunist, situîndu-se ferm pe poziţiile filosofice ale materialismului dialectic şi istoric. Obiectivitatea, nepărtinirea în judecarea valorilor constituie o cauză pentru care, de fapt, n-ar mai trebui să pledăm, acestea fiind implicite adevăratului spirit critic.

Pare de neînţeles cum, în numele aceloraşi principii şi de pe aceleaşi poziţii filosofice, comentariile asupra aceluiaşi spectacol se situează, de foarte multe ori, la antipozi. Subiectivismul criticilor încă n-ar fi cel mai rău dintre rele, dacă el, uneori, n-ar constitui pricina derutei publicului şi, în ultimă instanţă, a neîncrederii în însuşi actul critic. Decăzută cîteodată în incriminări sau laude deşănţate, critica e departe de a fi o sursă generoasă de încredere în propriile lorţe şi pentru creatori, fie că aceştia sînt dramaturgi, interpreţi sau regizori etc. Lipsa argumentelor critice pro sau contra nu este de natură să încurajeze nici publicul în descifrarea sensurilor mai adinei ale unui spectacol. în repertoriul ultimelor stagiuni bucureştene au existat cîteva titluri controversate : *Evul mediu întîmplător, Cartea lui loviţă*, *Ordinatorul*, *Concurs de frumuseţe* şi chiar *Maestrul şi Margareta*, unul dintre marile spectacole de referinţă, după părerea mea ; dar şi din partea celor cărora le-au displăcut, şi din partea celor care le-au lăudat, argumentele au lost mai degrabă... sentimentale.

Despre *teatrul politic* se vorbește, în ultimul timp, mult și adesea în necunoștință de cauză —■ aceasta este impresia pe care mi-o lasă multe dintre intervențiile cronicarilor, dar și a dramaturgilor sau directorilor de teatru- Pentru unii, el este sinonim cu *teatrul bun.* Pentru alții, el se confundă cu textul care vehiculează idei morale și politice, în aceeași măsură. Aflăm astfel că și Shakespeare, și Sofocle, și Cara- giale, și Tudor Popescu sau Romulus Guga au scris *teatru politic.* După părerea mea, în primul rînd, aceștia sînt autorii unor *texte dramatice,* ei n-au scris *teatru* (adică spectacole), ci drame, comedii sau tragedii. Sinonimia cu *teatrul bun* cade, fiindcă există și teatru politic prost, nu fiindcă ar vehicula neapărat idei reacționare, ci fiindcă este un teatru slab valoric sub aspect artistic. Multe din textele puse în scenă de Piscator — considerat în genere ca teoretician al teatrului politic — scrise anume pentru a fi montate ele acesta, nu ne mai spun azi mare lucru. *Teatru politic* înseamnă, mai întîi, textul care vehiculează idei politice, text care apoi devine teatru politic propriu-zis, atunci cînd, prin mijloacele specifice de exprimare scenică își propune ca, pornind de la un anume conținut, să acționeze asupra spectatorului nu numai pe plan afectiv, ci să se adreseze în mod deliberat rațiunii sale, să facă din spectacol un instra- mcnt politic, propagandistic. Dacă Liviu Ciulei a realizat un spectacol de excepție cu *Furtuna,* iar dacă Dinu Cernescu a făcut teatru politic din *Coriolan,* nu înseamnă neapărat că Shakespeare a scris teatru politic, ci că a fost un creator de geniu care a scris capodopere. Aceasta înseamnă că regizorul este cel care determină caracterul *politic* sau, să spunem, *nepolitic* al spectacolului.

Nu-mi propun să elucidez noțiunea de *teatru politic.* Vreau să atrag atenția însă că o critică subiectivă, în care funcționează epitetele și nu argumentele, e de natură să semene confuzii pînă si în rîndul unor dramaturgi. într-un interviu televizat, autorul unui text care, reprezentat scenic, a fost elogiat pînă la a fi socotit deschizător de drum, dar și demolat în aceeași măsură, socotea că opoziția unor cronicari i-ar fi întărit convingerea că el scrie, de fapt, un teatru politic. Eu cred că fusese negat spectacolul pe criterii de ordin artistic și nu ideatic, întrucît *elitarismul* sau alte *„isme“* cu care se războia autorul nu-și au ele, la noi, apărători chiar atît de înverșunați. între altele, trebuie să spun ca spectacolul respectiv „a cam căzut" la public și pot să afirm cu certitudine că nu din cauza mesajului, ci a drumului complicat, plin de întortochieri existențialiste pe care era invitat spectatorul.

N-aș spune că au fost multe spectacole care „au căzut" la public fiindcă nu aveau cum să fie înțelese. Totuși, nu e o problemă falsă aceea că publicul trebuie pregătit pentru înțelegerea unui act artistic. Se recunoaște, în general, necesitatea inițierii în muzică, dar toată lumea crede că, să zicem, în cazul artelor plastice e de ajuns să vezi ca să și înțelegi ; iar în teatru ar fi, chipurile, suficient numai să urmărești spectacolul ca să-i și receptezi, ceea ce, în ultimă instanță, se dovedește imposibil de realizat.

Pentru înțelegerea spectacolului teatral este totuși nevoie și de inițiere- Interpretările cele mai vulgarizatoare nu se fac cu referire la muzică — aici se ridică din umeri și se spune, cu cugetul împăcat, „nu mă pricep !“ — ci la teatru. Critica de specialitate este chemată să inițieze, să explice și să susțină (sau să combată !) o piesă, o punere, în scenă, o interpretare sau alta.

încă din cele mai vechi timpuri, cultura și arta au fost incluse între

fenomenele educaţionale, concepute ca procese de formare a omului. Spre exemplu, Euripide le explica

concetăţenilor săi că teatrul său îşi propune : *„...să vă obiş nuiască a cugeta bine şi a ataca în chip curajos problemele noi pe care le pune timpul cel nou*

Necesitatea formării publicului pentru o receptare adecvată a artei, în diferitele ei forme de manifestare, este o cerinţă de ordin social, pentru acoperirea căreia statul nostru socialist a conceput şi organizat o întreagă reţea de organisme, prin intermediul cărora mesajele artistice cîştigă în eficacitate, ajungînd să fie receptate în sensul lor propriu. Cunoaşterea este rezultatul raportului ce se stabileşte între emiţător şi receptor, cu condiţia ca cel de-al doilea să fie acordat cu primul. Tocmai această misiune de acordare a receptării la sensurile reale ale comunicării prin artă este nobila menire a instituţiilor culturale în societatea socialistă.

Supunînd atenţiei raportul dintre artă şi mijloacele prin care se realizează circulaţia culturii în proporţii de masă, se poate afirma cu certitudine că acestea din urmă exercită o influenţă puternică şi binefăcătoare asupra destinului artei, iar consecinţele acestor noi modalităţi de prezentare, reproducere şi difuzare a produselor artistice sînt de natură să faciliteze, în planul receptării, comunicarea între masele largi de amatori de artă şi arta însăşi.

Dinamica evoluţiei sociale în anii noştri — inclusiv cea a vieţii culturale — presupune o prealabilă instituire a *scopului* la nivelul întregii societăţi, care se realizează prin creşterea rolului conducător al partidului revoluţionar.

„Partidul — aşa cum se afirmă şi în *Programul Partidului Comunist Român — trebuie să asigure conducerea şi îndrumarea nemijlocită a întregii activităţi ideologice, teoretice, a întregii munci politice şi cvdtural-educative*[7] Pe plan cultural, acest rol se realizează prin precizarea *direcţiilor* de dezvoltare a culturii socialiste, a funcţiilor ei prioritare în raport cu cerinţele sociale. Conştiinţa capacităţii lui de a transforma — corespunzător cu scopurile propuse — natura şi societatea, îi conferă omului demnitatea, încrederea în puterea inteligenţei sale de a *lupta prin cultură '.* unul din sensurile majore ale umanismului socialist.

Dialectica dezvoltării culturii contemporane relevă, de asemenea, raporturile dintre *naţional* şi *universal.* Istoria culturii arc o strînsă legătură cu activitatea creatoare a maselor populare, cu acumularea unor importante valori produse de acestea. Cultura nu este posibilă la scara adaptării spontane, biologice ; ea presupune prefacerea conştientă a lucrurilor pe baza înţelegerii şi folosirii legilor, prin raportarea rezultatelor cunoaşterii la nevoile şi aspiraţiile omului, prin aprecierea critică a acestora ca *valori* în funcţie de interesele social-um?.ne, interese care în societăţile pre- socialiste au caracter de clasă.

Ar fi greşit să se creadă că, odată cu înlăturarea vechii orînduiri, cultura noii orînduiri se realizează automat, ca reflex spontan al noii existenţe sociale şi prin aruncarea peste bord a valorilor trecutului. O astfel de interpretare mecanicistă a generat „proletcultismul", care nega, din principiu, orice valoare culturală anterioară, implicit caracterul naţional al culturii. în socialism, are loc o *revoluţie culturală,* un proces de restructurare spirituală a societăţii, ce întovărăşeşte revoluţia socială. Se disting trăsături specifice fiecărei ţări, conţinutul principal al revoluţiei culturale con- stînd în formarea şi dezvoltarea conştiinţei socialiste a oa- menilor muncii ; ea urmăreşte lichidarea influenţei ideologice şi a mentalităţilor burgheze asupra conştiinţei maselor, crearea unei noi intelectualităţi, devotate cauzei clasei muncitoare, făuririi culturii socialiste, care să sintetizeze armonios

---

[7] *Programul Partidului Comunist Român de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism,* pag. 155, Editura politică, Bucureşti, 1975.

creaţiile autentice ale culturii *naţionale şi universale,* valorile trecutului şi noile valori ce reflectă cerinţele epocii socialismului, instituirea în conştiinţa maselor a unui nou sistem de valori şi convingeri, de concepţii cu caracter militant, întemeiate pe cele mai avansate cuceriri ale ştiinţei, artei, ale civilizaţiei în general.

Fără precedent e misiunea pe care partidul comunist şi statul nostru socialist o încredinţează culturii în educaţia maselor. în aprecierea acesteia, pornim de la stabilirea cîtorva trăsături distincte ale culturii socialiste : la baza creaţiei şi selecţiei valorilor se află concepţia revoluţionară despre lume şi viaţă a partidului comunist ; cultura socialistă constituie un factor formativ şi dinamizator al maselor ; idealul cultural în societatea socialista îl reprezintă formarea omului nou, constructor activ, conştient al societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

„Un rol important in vasta activitate educativă desfăşurată în ţara noastră — spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu Ia Congresul educaţiei politice şi al culturii socialiste — *re*

vine teatrelor, operelor, operetelor, orchestrelor filarmonice şi celorlalte formaţii artistice. Pentru a răspunde la nivelul cel mai înalt cerinţelor maselor populare, repertoriul acestor instituţii trebuie să asigure punerea în valoare a bogatului nostru patrimoniu artistic clasic, să promoveze creaţiile noi, cu caracter revoluţionar, cu o ţinută artistică corespunzătoare, să facă cunoscute spectatorilor cele mai reprezentative opere din tezaurul artistic universal.“ [8]

Locul teatrului în ansamblul acestui proces educativ nu poate fi înţeles în afara referirii permanente la conţinuturile concrete difuzate pe calea scenei, cu alte cuvinte fără să avem în vedere piesele reprezentate. Şi aceasta cu atît mai mult cu cît repertoriul teatrelor noastre este conceput întotdeauna în funcţie de sistemul de principii şi valori care stau la baza politicii culturale a societăţii socialiste.

O scurtă incursiune în repertoriul ultimilor 3-4 ani relevă creşterea numărului de premiere din dramaturgia originală, acestea constituind aproape 70% din totalul pieselor puse în scenă. înscriind spectacolele lor în zona în care se manifestă cel mai intens opţiunea publicului, teatrele promovează, şi trebuie să promoveze cu consecvenţă, în primul rînd dramaturgia contemporană, inspirată din realitatea zilelor noastre, reflectînd spiritul epocii în care trăim, caracterizat prin adevăr şi curaj partinic. In aceste piese se scot în evidenţă tot mai mult, cu mijloace specifice artei, trăsături ale omului nou, căruia i s-a încredinţat nobila misiune a construcţiei societăţii socialiste în patria noastră, cri- ticîndu-se totodată orice abateri de la conduita comunistă. Numai în ultimele trei stagiuni, luîndu-le ca reper al afirmaţiei noastre, au văzut lumina rampei, în noi montări, *Viaţa unei femei, Opinia publică, Sfîntul Mitică Blajinul, Reţeta fericirii* (cea dintîi, premieră absolută, celelalte trei lucrări mai vechi), în transpuneri scenice care dau drept de perenitate dramaturgiei lui Aurel Baranga nu numai prin „conflict", ci şi prin libertatea ce o oferă artiştilor de a-şi manifesta personalitatea, funcţia lor creatoare. Chiar dacă mai păstrăm amintirea nostalgică a premierelor absolute, cu nume dintre cele mai prestigioase ale regiei şi artei interpretative ale ultimelor decenii, înclinaţi fiind spre comparaţii, trebuie să recunoaştem şi acestor premiere o individualitate a lor, inconfundabilă. Noii creatori sînt tentaţi să vadă, într-o măsură mai mare, gustul amar al unora dintre comediile lui Baranga, causticitatea şi incisivitatea replicii. O astfel de abordare o socot normală ; creatorii noilor spectacole nu mai *trăiesc* epoca în care ele au fost create, ca răspuns prompt unei comenzi sociale, care cerea să se *atace* la obiect, publicul să se purifice şi să îndrepte prin rîs, adică evidenţiind în primul rînd latura lor de comedie, ci ei montează aceste spectacole cu o mai mare detaşare, ca pe un fapt devenit, mai mult sau mai puţin, istorie. O montare în spiritul epocii, ajungînd pînă la a copia vechile versiuni scenice, ar fi poate mai „hazoasă", dar şi mai superficială ; înfruntări de personaje care atunci nu numai că dădeau impresia, dar şi erau mai acute, azi ne-ar părea uşor şarjate, revuistice. Şi cred că se procedează bine ca dramaturgia lui Baranga să fie abordată de către noii creatori de spectacole mai

---

[8] Nicolae Ceauşescu, *Expunere cu privire la activitatea politico- ideologică şi cultural-educativă de formare a omului nou, constructor conştient şi devotat al societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi al comunismului în România,* în volumul „Congresul educaţiei politice şi al culturii socialiste", Editura politică, Bucureşti, 1976, pag. 55.

degrabă în spiritul decît în litera ei, chiar dacă unii dintre noi vom mai păstra în memorie imaginea unui Birlic, în rolul Spiridon Biserică, sau amintirea inegalabilului Toma Caragiu, interpret al atîtor personaje cărora le-a dat strălucire unică.

Să amintim, în acelaşi context, piesele unui dramaturg nu numai prolific, ci şi foarte incisiv, aş îndrăzni să-i definesc „poate cel mai contemporan", prin curajul cu care tratează problemele actualităţii, aria vastă a investigării, chipul de efigie al cîtorva personaje. Lui Paul Everac nu-i e străină nici lumea satului contemporan, nici cea a activiştilor de partid, nici cea a marilor uzine, a revoluţionarilor care dau semne de oboseală sau a celor care, cu o consecvenţă aproape fanatică, ramîn fideli crezului lor politico- social, aceasta neînsemnînd că sînt scutiţi de greşeli. *Un pahar cu sifon* (Teatrul Foarte Mic), piesă în două personaje, *o* poveste de iubire, uşor melodramatică, surprinde, în cele din urmă, problema unui caz de conştiinţă civică şi patriotică. *Ordinatorul* (Teatrul Ciuleşti) polemizează cu idilismul factice a! unor comedii inspirate din viaţa satului, problema ţăranului din zilele noastre fiind şi ea una de conştiinţă ; nu poate fi văzut totul în roz numai fiindcă a crescut nivelul de trai al ţăranului, fiindcă în sat domneşte un aer de bunăstare evidentă, odată ce individul mai e ros încă,

pe dinăuntru, de gustul agoniselii, de egoism şi rapacitaie. Everac nu eludează problemele spinoase, el le „dezbate", chiar dacă nu întotdeauna putem fi de acord şi cu concluziile sale. Ioviţă, din *Cartea lui loviţă,* ar fi după părerea autorului (şi regizorului, în cazul spectacolului de la Teatrul Naţional regia aparţinînd dramaturgului însuşi) un Iov contemporan. **Nu** pot crede însă într-o asemenea concluzie, atît timp cît ea nu mi se pare pregnant conturată. Cele 13 dialoguri pe care eroul le poartă cu interlocutori ce acoperă aproape întreaga gamă a categoriilor sociale (un muncitor bun, dar cu o conştiinţă cam limitată ; o soţie neînţelegătoare, cu tendinţe de parvenire, în cele din urmă o soţie trădătoare ; un profesor universitar pensionat, obosit, un fel de cutie de rezonanţă a unor slogane despre limita cunoaşterii umane şi neputinţa omului de a-şi depăşi condiţia de animal care se autodevorează ; „o voce“ meschină care exprimă pe calea undelor, într-o manieră biblică, nimicnicia umană ; un vechi activist de partid, care nu mai poate ţine pasul cu timpul său şi un altul carierist — de fapt două ipostaze ale „împăcării" cu viaţa, amîndoi crezînd că realizează o „reîntoarcere" a individului spre realitate, cînd, în fond, ei nu sînt decît nişte egoişti, pledînd pentru „întoarcerea" individului spre sine nu ca pe un act de cunoaştere, ci ca pe unul de alienare ş.a.), toate —- în ansamblul lor şi fiecare în parte — constituie nu „încercări" ale fidelităţii lui Ioviţă faţă de crezul comunist, ci accidente cu care se înfruntă, pe care le domină, teoretic, în cuvînt, lipsindu-i însă energia şi voinţa depăşirii lor. Ioviţă, contrar a ceea ce crede despre sine, reface drama acelor însinguraţi care nea- vînd puterea să lupte pentru propria cauză, fac din retragerea în „turnul de fildeş" un act de curaj şi de demnitate. Ioviţă e un personaj bizar, aş spune. El adună, pentru sine, din dialogurile amintite atîta dreptate şi adevăr cît n-adună alte „personaje pozitive" dintr-o duzină de „piese optimiste". Dar prea întoarce şi cel de-al doilea obraz, atunci cînd mai înainte a fost plesnit peste celălalt... Şi-n cele din urmă, prea sînt „negativi" unii dintre interlocutorii lui, prea nu au ei dreptate. Prea nobile raţiunile de a exista ale lui Ioviţă (un fel de Faust contemporan), şi prea meschine ale celorlalţi. *A cincea lebăda* (Teatrul Giuleşti) se inspiră din viaţa

unui om de azi cu oarecare merite în trecut, care s-ar putea socoti mulţumit pe plan social : are o anumită funcţie, are o soţie energică şi cu muncă de răspundere... ; e apre

ciat. Sigur, mai trebuie să se „bată“ şi el, problema e : pen- iru ce ? Crisalida se mulţumeşte cu condiţia ei de crisalidă, în găoacea de borangic — trecutul —, părerea-i bună despre sine... Dar iată ca o fiinţă cu două picioare, nici măcar prima balerină, ci a cincea dintre lebede, trezeşte „viermele", începe să aspire la condiţia de fluture. Preţul e destul de însemnat. Adulterul, cu nimic mai prejos în gravitatea lui decît toate compromisurile de mai înainte, începe să declanşeze o nelinişte, un proces de conştiinţă, prin care experienţa sa de viaţă e revalorificată dintr-un unghi critic.

Un alt nume de rezonanţă al dramaturgiei noastre postbelice, Horia Lovinescu, ne-a oferit una din lucrările sale fundamentale, de referinţă, *Jochi vieţii şi al morţii in deşertul de cenuşă* (Teatrul Nottara), meditaţie profundă asupra destinului omenirii aflată la răscrucea atîtor primejdii ce-i pot genera pieirea. *Autobiografie* (Teatrul Naţional), *Noaptea umbrelor* (Teatrul Nottara), şi *Oraşul viitorului* (Teatrul Bulandra) spectacole cu piese ale aceluiaşi autor pun în dezbaterea publicului idei, procese de conştiinţă proprii contemporanului din stal, autorul dovedindu-se consecvent programului său estetic, considerat de critica de specialitate ca descinzînd din teatrul lui Camil Petrescu — un teatru al ideilor. Mai amintim pe regretatul Teodor Ma- zilu cu *Cinci romane de amor* (Teatrul Nottafa) şi *Mobilă şi durere* (Teatrul Bulandra) ; Ion Băieşu cu *Alibi* (Teatrul Bulandra) ; Ecaterina Oproiu cu *Interviu* (Teatrul Bulandra) şi noua montare — gen *musical* — a piesei *Nu sînt turnul Eiffel* (Teatrul Mic) — oprindu-ne doar la cei mai cunoscuţi dintre „consacraţi". Apoi Romulus Guga cu *Evul mediu întîmplător* (Teatrul Mic), spectacol controversat, semnificativ însă pentru implicarea creatorilor noştri în problemele arzătoare ale conştiinţei universale — în cazul acesta, incriminarea recrudescenţei fascismului, a mai noilor şi sofisticatelor teorii ale elitei — dau o dimensiune elocventă a prezenţei dramaturgiei contemporane româneşti. Lista ar fi incompletă fără enumerarea şi a altor autori înscrişi, tot în aceste ultime stagiuni, pe afişele teatrale bucureştene : Doru Moţoc cu *Undeva, o lumină* (Teatrul Bulandra), Cor- neliu Marcu Loneanu cu *Măseaua de minte* (Teatrul de Comedie), Tudor Popescu cu *Concurs de frumuseţe* (Teatrul de Comedie) şi *Nu ne naştem toţi la aceeaşi vîrstă* (Teatrul Giuleşti), Theodor Mănescu cu *Noaptea pe asfalt* (Teatrul Ciuleşti), Paul Cornel Chitic cu *Mîrîiala* la Teatrul Mic ; numărul lor a fost desigur mai mare, nu ne am oprii în:,ă decît ia cîţiva din cei care au justificat cel mai mult, cic tlem noi, apariţia lor pe o scenă din Capitală

E cazul să amintim şi numele unor autori de prestigiu care s-au manifestat îndeosebi în alte domenii ale creaţiei literare : o prezenţă nu numai inedită în postură de dramaturg, dar şi de o puternică originalitate, ceea ce-l face in- confundabil cu oricare alt confrate, Fănuş Neagu, cu *Scoica de lemn* (Teatrul Nottara) şi *Echipa de 'zgomote* (Teatrul Giuleşti) ; Paul Georgescu debutează ca dramaturg pe scena Teatrului Naţional cu *Monolog cu faţa la perete*, evocînd un episod din lupta în ilegalitate a comuniştilor români, şi tot la Teatrul Naţional se pregăteşte spectacolul *Tinereţea lui Moromete,* o piesă de Marin Preda ; în acelaşi timp, la Teatrul Mic a avut loc premiera cu *Nişte ţărani,* o adaptare scenică a cunoscutului roman de Dinu Sâraru.

O parte însemnată din premierele ultimelor trei stagiuni se inspiră din trecutul glorios de luptă naţională şi socială a poporului nostru : chipul lui Burebista este adus în prim plan prin piesa lui Mihai Georgescu, *Marea lumină albă* (Teatrul Nottara) ; într-o viziune polemică faţă de producţiile su’bartistice, avîndu-1 ca erou pe „Dracula", care proliferează pe alte meleaguri, legendarul Vlad Ţepeş este parcă o prezenţă vie în piesele lui Marin Sorescu, *Răceala* (Teatrul Bulandra) şi *A treia ţeapă* (Teatrul Naţional) ; *Des- căpăţînarea* lui Al. Sever (Teatrul Giuleşti) prezintă figura marelui cărturar Miron Costin, al cărui destin tragic, tratat în maniera gravă a teatrului realist, se interferează cu meditaţia asupra implicării omului de cultură în conştiinţa epocii sale ; *Două ore de pace* de D. R. Popescu (Teatrul Mic) şi *Marele soldat* de Dan Tărchilă, la Teatrul Naţional (spectacole prea repede ofilite în contactul cu publicul), evocă momente ale luptei poporului român pentru independenţă naţională — Războiul de la 1877 ; lupta comuniştilor în ilegalitate I-a inspirat pe Radu F. Alexandru în O *şansă pentru fiecare* (Teatrul Foarte Mic) şi pe H. Eliad şi B. Fried- man în *Cine se teme de Romeo şi Julieta*

(Teatrul Evreiesc).
O prezenţă inedită este cea a lui Siito Andrâs, care revine pe scena bucureşteană de astă dată cu *Floriile unui geambaş* (Teatrul Bulandra), prelucrare dramatică a unei povestiri de Heinrich von Kleist, marele poet german ; în transcrierea lui Siito Andrâs, drama lui Kohlhaks, răzvrătirea şi în- frîngerea lui trec dincolo de graniţa simplei evocări a unui

moment de luptă socială, din evul mediu, devenind un elogiu adus celor oprimaţi.

Desigur, o înșiruire de titluri, un „bilanţ" al temelor atacate constituie doar repere destul de vagi ale făgaşului pc care se înscrie dramaturgia românească de azi. Unii comentatori „conservatori", preluînd un laitmotiv mai vechi, socotesc că ea se găseşte în „coada" romanului şi poeziei contemporane, fiindcă... dramaturgia s-ar afla de felul ei mai la urmă ! Criticii dramatici *specializaţi* o văd în același pas cu surorile ei, ca-ntr-o cursă hipică cu cîteva lungimi mai înainte de potou. Hibe ascunse, demne de relevat prin savoarea „argumentelor", îi descoperă şi un profesionit al scenei, cum este Amza Pellea : *„...am impresia că dramaturgia noastră nu a reuşit încă să ia taurul de coarne, să atace problemele majore, adevărate. Sînt elemente,, sînt scene reuşite, dar mai rar personaje de la cap la coadă. Nu am să spun lucruri noi, sînt însă obligat să le spun, pentru că asta e realitatea. Noi trăim o epocă extraordinară, în care se întîmplă nişte mutaţii fenomenale, şi care nu se oglindesc în dramaturgia românească. Sînt mii şi zeci de mii de ţa- rani care lucrează azi la maşini automate. Au plecat de la ţară, au lăsat plugul şi sapa, s-au angajat şi lucrează în uzine. Îmi povestea un secretar de partid de la Piteşti o chestie tulburătoare. Zice : «Au venit ăştia aici şi lucrează la maşini programate, nemţii care trebuiau să-i instruiască au rămas năuci, că aveau un curs de trei luni şi ăştia în trei săptămîm lucrau cu maşinile de duduiau, n-au priceput cum dracu' de învaţă aşa de repede. Şi totuşi, sîmbăta cînd pleacă acasă, lipseşte cîte un beculeţ, cîte o majietă, cîte o manivelă, mai iau să ducă acasă la copii...» Sigur că e o epocă plină de contraste, cei care or să vină după noi n-or să înţeleagă de ce noi am trecut prin aceste transformări şi ele nu sînt oglindite în dramaturgia noastră. Mi-a plăcut, de exemplu, «Comoara din deal»... Nu era o piesă scrisă unitar, dar avea momente de adevăr şi, în primul rînd, era acolo un om care se luptă pentru o idee şi nu găseşte înţelegere decît după ce cu forţă, cu chinuri, e obligat să-şi demonstreze adevărul. Conflictul dramatic numai din ciocnire poate să iasă. Dacă totul e bine, de unde conflict dramatic ? Rămîn lozinci şi vorbe goale. Trebuie înţeles că o idee, oricît ar fi de justă, de adevărată, de valoroasă, dacă nu e transfigurată artistic în teatru devine bumerang, se discreditează. Eu nu trebuie să le spun oamenilor lozinci,*

eu trebuie să-i fac să plîngă, să rida şi să descopere ci concluzia, mergînd spre casă. Asta e teatrul, asia c forţa teatrului — de a sugera. Atîta timp cît vrem să le spu ■ nem tot şi spectatorii n-au să fie obligaţi să gîndească, să asiste la conflicte, la dramă, nu vom avea teatru de calitate. Cam asta aş spune eu despre dramaturgia noastră originală de actualitate. Trecem pe lingă mari zăcăminte. Noi construim o societate nouă, ceea ce cere eforturi, sacrificii; generaţia noastră se sacrifică realizînd acest măreţ ideal. Nu c uşor, că dacă ar fi uşor şi din vîrful degetelor, atunci n-am avea nici un merit. Eu consider că generaţia asta care construieşte socialismul la noi în ţară are foarte multe merite, o costă viaţa şi părul alb şi infarctele... Unde sînt toate astea în filmele şi în piesele româneşti ? Nu moare nimeni în filmele noastre, nu se desparte nimeni, nu e nici unul care iubeşte şi nu e iubit; nu se poate, nu e viaţă, nu e adevăr! Ocolim aceste adevăruri fundamentale de ■viaţă, adevărurile veşnic umane. Cum ajunge unul tractorist şi membru de partid, nu mai iubeşte, nu mai urăşte, nu mai suferă... Nu se poate, nu e adevărat. Putem să scriem piese foarte sofisticate, foarte alambicate, cu mari rezonanţe filosofice, dar dacă sînt rupte de adevărurile mărunte ale vieţii cotidiene, rămîn incredibile. Or, forţa teatrului, a spectacolului e aceea de a convinge prin adevăr; dacă spectatorul crede că ceea ce se întîmplă pe scenă e posibil, numai atunci reuşesc să-i convingă, să-i impresionez, să-i fac să

gîndească. Eu am jucat într-un film, «Tată de duminică» şi m-a oprit MU *muncitor pe stradă : «Auzi, nene, spune-mi şi mie unde se dau garsonierele alea de stăteai matale în film ?» Pentru că ele nu există în realitate, era concepţia unui scenograf, era o realitate poleită: garsonieră cît un apartament de patru camere. Nu ajuta la rezolvarea conflictului, nu ajuta cu nimic la portretizarea personajului, cu absolut nimic!"* [9] Schematismul, adevărul trucat, cu zorzoane roz, ce-ar corespunde, chipurile, unui optimism de care trebuie să dea socoteală dramaturgul, nu numai faţă de conştiinţa lui, ci, adesea, şi faţă de alţii care se socot magii absolutului, constituie, fără îndoială, păcatul multor producţii teatrale şi cinematografice, deoarece îndeobște s-a acreditat şi ideea că, fiind arte „mai populare", acestea trebuie să fie şi mai

---

[9] Andrei Băleanu, Doina Dragnea, *Actorul în căutarea personajului,* Editura Meridiane, 1981, pag. 195—196.

[9] întrucît nu am avut posibilitatea de a viziona spectacolele teatrale din ţară dccit cu prilejul unor turnee întreprinse la Bucureşti, exemplificările din cadrul lucrării de faţă se vor limita la piese montate pe scenele Capitalei. Sperăm că în acest fel nu ne vom îndepărta de adevăr, căci : *„Orice estetician are dreptul să se bizuie pe analize locale, dintr-o anumită ramură sau specie, cu condiţia să le subordoneze finalmente generalizărilor de ansamblu(Estetica filozofică şi ştiinţele artei*, studiul „Pledoarie pentru filozofia artei[1]' de Ion Ianoşi, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1972, pag. 45.)

cxplicite, mai *limpezi,* atît de limpezi încît pot ajunge apă chioară...

Este evident că, indiferent de stilul lor, ele îşi propun să răspundă *comenzii sociale,* una singură pentru toţi creatorii : formarea conştiinţei socialiste.

Lupta dintre nou şi vechi în societate şi în conştiinţă amplifică aria tematică a dramaturgiei noastre postbelice, în- scriind-o totodată în tradiţia generoasă şi fertilă a „teatrului de idei", sincronizînd-o cu mişcările novatoare din teatrul universal, inconfundabilă, însă, prin suportul ei ideologic. Afirmarea umanismului revoluţionar, a omeniei, constituie nota distinctă prin care teatrul românesc participă la fondul de aur al culturii universale.

Regăsim în repertoriile ultimelor stagiuni şi valorile perene ale dramaturgiei noastre clasice. Amintim, în acest context, prezenţa lui I. L. Caragiale cu : o nouă versiune a *Scrisorii pierdute* pe scena Teatrului Naţional (în timp ce aceeaşi piesă continuă să facă săli pline la Teatrul „Bulandra" !) ; O *noapte furtunoasă,* la Teatrul Giuleşti ; spectacolele : *Inele, cercei, beteală,* la Teatrul „C. I. Nottara", *Art. 214* şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* la Teatrul „Bulandra", valorificînd scenic, într-o concepţie unitară, cîteva din nuvelele, povestirile şi schiţele marelui comediograf. *Idolul şi Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu,' *Gaiţele* lui Al. Kiriţescu (Teatrul Naţional), *Inşir-te mărgărite* de Victor Eftimiu (Teatrul „Ion Creangă"), un excelent *Hagi Tudose* de Delavrancea (cu Constantin Rauţchi în rolul titular) la Teatrul Naţional — sînt numai o parte din titlurile de bază ale tezaurului nostru dramaturgie care au văzut lumina rampei în ultimii ani, pe scenele Bucureştiului. Trebuie să recunoaştem, totuşi, că numărul lor nu este încă reprezentativ pentru politica repertorială a teatrelor bucureştene, promovarea dramaturgiei clasice româneşti trebuind să constituie una din direcţiile fundamentale de manifestare a realizatorilor de spectacol din Capitală. Teatrul face operă de cultu- ralizare ; valorile perene ale acestei dramaturgii s-au dovedit întotdeauna generoase posibilităţi de creaţie atît pentru interpreţi, cît şi pentru regizori şi scenografi şi este îmbucurător faptul că spectacolele cu piesele noastre clasice cunosc astăzi o impresionantă şi statornică audienţă la public.

Din dramaturgia occidentală sînt prezente în special acele opere cu un puternic mesaj progresist, demitizînd aparenta împăcare a forţelor sociale din societatea bazată pe exploatare, relevînd adevărata iubire şi demnitate umană, *in aşteptarea lui Godot* de Samuel Beckctt, *Generoasa jUndaţi*<■ de A. B. Vallejo (Teatrul Naţional) şi *Judecată in noapte* (Teatrul Bulandra) de acelaşi autor, *Menajeria de sticlă* de T. Williams (Teatrul Bulandra), *Minetti* de Thomas Bern- hard, *Să îmbrăcăm pe cei goi* de L. Pirandello (Teatrul Mic), *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo, *Caligula* lui A. Canius (Teatrul Naţional), sînt doar cîteva titluri, alese aproape la întîmplare, dar elocvente.

în repertoriile actuale ale teatrelor se găsesc numeroase lucrări din dramaturgia ţărilor socialiste : *Maestrul şi Margareta,* dramatizare după cunoscutul roman al lui Bulgakov (Teatrul Mic), *Fanteziile lui Fariatiev* de A. Sokolova (Teatrul Naţional), *Infidelitate conjugală* de L. Zorin (Teatrul Bulandra), *Da şi nu* (Teatrul Giuleşti), *Noi subsemnaţii* (Teatrul Nottara), ambele de A. Ghelman, *Anecdote provinciale* de A. Vampilov (Teatrul Bulandra), *Turnul de fildeş,* de Victor Rozov (Teatrul de comedie) •— iată numai unele dintre piesele sovietice prezente pe scenele Capitalei ; *Examenul* de J. P. Gawlik, dramaturg polonez (Teatrul Naţional) ; *Haina cu două feţe* a bulgarului S. Stratiev (Teatrul Giuleşti), sau piesele dramaturgului maghiar Orkeny István, *Familia 1 oth* (Teatrul Nottara) şi *Joc de pisici* (Teatrul Bulandra) — sînt, de asemenea, exemple edificatoare.

O pondere importantă în structura repertoriilor o ocupă capodoperele dramaturgiei universale. Poate că niciodată teatrele bucureştene nu au prezentat publicului, concomitent, un număr mai mare de premiere cu operele marelui Shakespeare : *Furtuna* (Teatrul Bulandra), *Timon din Atena, Co- riolan* (Teatrul Nottara). *Măsură pentru măsură* (Teatrul Giuleşti). Se joacă Terenţiu — *Fata din Andros* (Teatrul Naţional) şi Sofocle — *Oedip* (Teatrul Giuleşti) ; Moliere — *7,ăpăcitul, Don Juan* (Teatrul de Comedie) şi *Mizantropul* (Teatrul Nottara) ; Cehov — *Trei surori. Livada de vişini* (Teatrul de Comedie), *Unchiul Vania* (Teatrul Mic) şi *Pescăruşul* (Teatrul Bulandra) ; Dostoievski — *însemnările unui necunoscut* (Teatrul Naţional) ; L. Holberg — *N-am timp* (Teatrul de Comedie) ; Gogol — *Căsătoria* (Teatrul Naţional) ; O'Neill — *Lungul drum al zilei către noapte* (Teatrul Bulandra) ; F. Garcia Lorca — *Casa Bernardei Alba* (Teatrul Nottara) ; J. Giraudoux •— *Nebuna din Chaillot* (Teatrul Mic) ; Jean Anouilh — *Cinema* (Teatrul de Comedie) ; Jean Cocteau — *Infernalul mecanism* (Teatrul Naţional).

in realizarea tuturor acestor spectacole, creatorii noştri se manii estă cu originalitate şi inventivitate, fără nici o reticenţă în a desluşi (şi a impune) noi valenţe unor texte clasice, tezaur de aur ai culturii universale.

Firesc, nu întotdeauna aceste căutări sînt şi încununate de succes, ba, mai mult, unele spectacole chiar dacă nu înregistrează căderi răsunătoare, se înscriu în şirul celor ce dispar în chiar stagiunea premierei. Orice creator nu nădăjduieşte numai să „revoluţioneze" arta, ci şi să aibă *succes de public,* indiscutabil acesta constituind barometrul cel mai fidel al „tensiunii" la care se produce impactul dintre creaţie şi valoare. Declaraţiile sofisticate ale creatorilor care fac din insuccesul lor un „program estetic" nu folosesc nici cît o ceapă degerată... Teatrul a fost, din cele mai vechi timpuri, şi va rărnnîe, fără îndoială, o artă a mulţimii, o artă profund umană. Sigur, nu ne pot mulţumi spectacole care se justifică numai prin faptul că „sînt accesibile oricărui muritor". „Spectacolele de studio" îşi propun, între altele, să iniţieze şi să familiarizeze publicul cu texte dramatice mai greu accesibile, cu tendinţele novatoare ale artei interpretative. Cînd însă piesele aparţin fondului de aur al culturii universale, tărîmuri deja explorate de unele spirite ale omenirii, identificate precis pe harta ei spirituală, lipsa publicului din sala de spectacol ne obligă să elucidăm misterul.

Ne este imposibil să acceptăm ideea că publicul de azi. e mai puţin pregătit să recepteze aceste piese decît cel de acum un secol sau chiar un mileniu. Dar ele pot să nu mai suscite interesul spectatorului contemporan din acelaşi unghi de vedere. La montarea unui text clasic, trebuie pornit de la convingerea nu numai că acel text cuprinde valori perene, ci şi că se adresează unui public capabil să decodifice exact atît intenţiile dramaturgului, cît şi pe cele ale creatorului de spectacol. în acest sens, cred că putem să ne oprim asupra a două recente spectacole bucureştene[10] care, deşi poartă girul unor personalităţi ale scenei româ-neşti, ne-au nedumerit prin insuccesul de public.

Nu le vom situa în sfera pseudo-artei, ci în cea a „accidentelor" care pot avea loc în activitatea oricărui creator. Mă gîndesc la *Oedip*-ul realizat la Teatrul Giuleşti de către Dinu Cernescu (1978) şi la *Mizantropul* lui Dan Nasta de la „Nottara" (1979). Textele dramatice sînt arhicunoscute, valoarea lor este indubitabilă ; aparţin demult tezaurului cultural al omenirii, ca să mai procedăm la analiza lor, fără a repeta entuziasmul atîtor generaţii anterioare. Ne vom referi doar la spectacole, ca atare, considerînd astfel participarea regiei, a interpretării şi scenografiei ca un act de creaţie de care depinde reuşita unei transpuneri scenice.

Ideile pe care cei doi artişti au vrut să le transmită dincolo de rampă sînt generoase, demne de interes pentru veacul nostru, chiar dacă ele s-au născut în urmă cu milenii sau secole. în general, se acceptă aserţiunea că publicul se dovedeşte mult mai receptiv la „conţinut", sesizarea „formei", a subtilităţilor de ordin estetic, a semnificaţiilor viziunii regizorale şi scenografiei fiind arbitrul cel puţin al unei educaţii prealabile sau a unei experienţe de spectator de oarecare întindere. în cazul de faţă nu avem de-a face cu opere dramatice la care publicul se chinuie să descifreze rostul demonstraţiei de pe scenă, ci cu piese care trimit dincolo de rampă un mesaj clar. De ce publicul ră- mîne totuşi contrariat de cele două spectacole, aşa cum se întîmplă şi în cazul altor încropiri anevoioase, schematice care şi-au făcut şi încă îşi mai fac apariţia pe unele scene ale Capitalei, trebuind, în cele din urmă, să se despartă prea curînd de ele ?

Regizorul Dan Nasta vrea să ne facă să înţelegem că „mizantropia" personajului lui Moliere îşi are corespondenţe şi în viaţa noastră de azi. în

consecinţă, personajele vor evolua pe scenă în haine contemporane, într-un spaţiu scenografic aluziv- la unele din deprinderile noastre cotidiene. Dar „mizantropismul", ca şi alte manifestări umane, are un caracter istoric. Acceptăm figura hieratică a unui cavaler care oftează şi debitează sub balconul iubitei tandre cuvinte, după ce mai înainte şi-a bătut servitorul pentru greşeala de a nu-i fi lustruit cu migală o cataramă a splendidului lui costum cu ciucuri. Sacrificiul eroului încătărămat pe altarul iubirii ne apare nobil, atît timp cît regizorul nu va avea proasta inspiraţie sa ne sugereze ca acest personaj cochetează cu prezentul. Reliefînd, cu mijloacele specifice spectacolului scenic, lupta eroului pentru un adevăr care ne e străin, dar justificabil în contextul în care I-a plasat autorul, regizorul trebuie să determine atitudini, comportamente de aderare sau opoziţie faţă de morala profesată de text.

Mizantropia eroului lui Moliere îşi are cauze precise în secolul său. A socoti cauzele mizantropiei aceleaşi pentru contemporanul nostru constituie o stîngăcie regizorală. Vi- zînd unele nuanţe de ridicol, lamentările eroului mă lasă rece, pe mine spectatorul de azi, atît timp cît regizorul ţine sa mă convingă că aceste aspecte mi-ar fi proprii. Psihologia personajului lui Moliere, avînd şi o determinare socială, fără îndoială, îşi găseşte expresia adecvată în modul în care se exprimă eroul, în cugetările şi izbucnirile sale de revoltă. „Contemporaneizarea" pe care o încearcă Dan Nasta — dealtfel regizor experimentat şi interesant — cu acest spec-tacol se reduce ia date exterioare şi aluzie forţată. El nu „contemporaneizează" din unghiul de vedere al creatorului înfipt adînc cu picioarele în secolul XX, ci caută „etern umanul“, căruia îi aplică un tratament pleonastic. Nu ştiu cum ar fi putut „contemporaneiza“ acest text ; aceasta e problema regizorului, odată ce aspiră la creativitate. Constat numai că acest spectacol nu e cu adevărat „contemporan", ci în cazul lui se desluşeşte cu evidenţă dezacordul dintre conţinut şi formă ; conţinutul e vechi, nimic nou despre eroul lui Moliere, care să nu se mai li spus, în timp ce forma, sinonimă din păcate în acest caz cu ambalajul, nu spune nici ea ceva nou. Autorul spectacolului şi nu al textului dramatic a schimbat echilibrul, ca un spiţer care, vrînd să aducă la acelaşi nivel braţele balanţei, uită ua principiu elementar : greutăţile trebuie să fie egale.

Dinu Cernescu, creator de real talent, face uneori, după părerea mea, şi spectacole de un elevat „tezism", „brechti- zează" texte ale unor creatori care nu au nimic comun cu marele dramaturg german. Nepermiţîndu-şi să adauge replicilor consacrate cuvinte, el trece dincolo de rampă o demonstraţie care se simte însă încorsetată în text, ca un adolescent strîmtorat în mişcări de hainele care i-au rămas prea mici. *Oedip*-ul său nu are acoperire în text. Din cauza aceasta spectacolul e arid. In schimb, regizorul Valeriu Moisescu a realizat recent (1980), la Teatrul de Comedie, un *Don Juan* convingător, folosind, acolo unde textul lui Moliere nu-l ajută, texte ale aceluiaşi autor, replici din alte piese, din prefeţe semnate de Moliere etc. Cernescu 1111 procedează astfel. *Oedip*-ul de la Teatrul Giuleşti, deşi regizorul se abate de la litera scrisă a textului doar renunţînd, e mai mult un spectacol semnat de Dinu Cernescu decît un spectacol Sofocle. El se manifestă ca un regizor creator : propune o viziune nouă asupra lui Oedip, dar viziunea sa nu are în textul lui Sofocle decît surse de inspiraţie. Spectacolul ar putea fi trecut în categoria celor teziste, fiindcă, paradoxal, piesa marelui tragic nu e pe măsura dimensiunilor pe care Cernescu i le-a dat eroului antic. Nu deranjează plasarea în altă epocă a personajelor lui Sofocle, ci faptul că aceasta face şi mai evidentă „imperfecţiunea" textului so- foclean pentru eroul lui Dinu Cernescu. în timp ce Dan Nasta nu creează, ci face un spectacol aluziv — dar în care aluzia funcţionează în gol — Dinu Cernescu brodează mult pe text, propunînd un

spectacol cu totul nou faţă de viziunea clasică, şi nu împotriva acesteia, ci continuînd-o dincolo de ce a scris Sofocle. La Sofocle omul e o unealtă a destinului, actul de revoltă al lui Oedip faţă de zei fiind căutarea adevărului, cu preţul oricărui sacrificiu — putem vorbi chiar despre o teroare a zeilor ; la Cernescu căutarea adevărului devine ea însăşi cauză a terorii, teroarea în numele adevărului.

Aşadar, cum am mai spus, repertoriul, ca program ideologic al teatrelor, contribuie, prin mijloace proprii, la educarea politico-ideologică a spectatorului ; în aceeaşi măsură trebuie evidenţiată însă şi influenţa pe care o poate avea sub raportul educaţiei estetice, proces complex, prin intermediul căruia se formează gustul pentru frumos, se dezvoltă sensibilitatea, disponibilitatea oamenilor de a recepta şi crea valori artistice.

O privire de ansamblu asupra funcţiei educaţionale a culturii şi artei se întregeşte numai prin referire la valenţele ci etice şi estetice deopotrivă. Desigur, şi în acest caz, un rol important joacă şi teatrul, care dintotdeauna a fost considerat ca un principal factor formativ. Reprezentaţiile .instituţiilor artistice de spectacole îşi propun tocmai îndeplinirea cît mai eficientă a acestui deziderat, a acestei funcţii. în întîmpinarea lui vin şi celelalte forme de manifestare : discuţii cu spectatorii asupra repertoriului, întîlnirile dintre creatori ţi public, în cadrul cărora sînt relevate mesajul .şi valorile estetice ale spectacolului.

* *

Scopul acţiunii culturale constă în formarea unui om şi a unei colectivităţi social-culturale adeseori inventive, creatoare. Se distinge azi, în cultură, nu numai aspectul de *consum,* ci şi acela de *creaţie* materială şi spirituală.

Reflectînd democratismul societăţii noastre socialiste, masele sînt privite azi nu numai ca obiect al operei de culturalizare, ci şi ca *subiect creator de cultură.*

în decursul unei existenţe milenare, poporul român a creat un număr impresionant de valori materiale şi culturale, prin care a dat glas celor mai nobile aspiraţii spre frumos şi în care s-au ilustrat frămîntările unei colectivităţi, particularităţile psihice ale unei entităţi circumscrise unui spaţiu spiritual bine definit. Exprimîndu-se pe sine în cel mai original şi specific chip cu putinţă, poporul nostru a făcut, în timp, dovada geniului său creator, îmbogăţind patrimoniul cultural naţional şi universal cu opere de o incontestabilă valoare artistică, creaţii unice, inimitabile, mărturii ale modului propriu de gîndire şi simţire românească. Tot ceea ce a produs geniul românesc în trecut, întreaga creaţie culturală a maselor, a stat, fără îndoială, sub semnul unei determinări istorice şi sociale, s-a dezvoltat în strînsă legătură cu condiţiile geografice oferite de spaţiul carpato-dună- rean ■— această străveche vatră etnică românească.

Literatura noastră populară este dominată în acest sens de sentimentul încrederii în om şi în forţele sale, în izbînda a ceea ce este frumos şi bun, de conştiinţa demnităţii umane, de simţul echilibrului cosmic — simţăminte proprii modului de a gîndi şi de a fi ale poporului însuşi.

Basmele românilor, în care dorinţa de dreptate şi credinţa în triumful a ceea ce este luminos şi demn în fiinţa umană sînt relevate prin tonalităţi de un riguros optimism, doinele în care este cîntată durerea umană, baladele care păstrează şi cinstesc memoria figurilor luminoase de luptă- lori pentru dreptate socială şi libertate naţională, legendele, între care strălucesc ca nepreţuite nestemate *Mioriţa*

— chintesenţă a concepţiei filosofice despre viaţă a unui popor — sau *Meşterul Manole* — unul din cele mai frumoase im- miri închinate omului ce construieşte chiar şi cu jirqiil' sacrificiului suprem — toate acestea şi multe altele înca, 1 ic numite aici, prefigurează o arie estetică vastă, în care spi ritul creator al maselor s-a manifestat cu plenitudine. Clă- dindu-se pe asemenea temelii, beneficiind de constelaţia strălucitoare a creaţiei populare, literatura română a cucerit noi spaţii estetice şi valorice şi a făcut posibilă apariţia unor exponenţi de geniu ca Eminescu, Creangă, Arghezi, Sado- veanu, Lucian Blaga, Rebreanu, Zaharia Stancu, Marin Preda* nume alături de care multe altele din literatura noastră cultă au pătruns definitiv în universalitate.

Dar ceea ce este specific geniului creator al poporului nostru este *multilateralitatea.*

Numai cel ce priveşte armoniile de un desăvîrşit simţ al culorii, motivele geometrice sau zoomorfe de pe ia şi covorul românesc, cel ce admiră măcar o dată, odihnin- du-se sub cerul Voroneţului, frescele de o neînchipuită frumuseţe ale mănăstirilor bucovinene, numai acela îşi poate explica culmile atinse de arta plastică românească, armonia de lumină şi culoare ce a izvorît din paletele lui Gri- gorescu, Luchian, Andreescu, lui Ţuculescu şi a altor pictori* contemporani, ce îneîntă astăzi lumea. După cum, numai cel ce a văzut măcar o dată o poartă maramureşeană sau un stîlp de pridvor oltenesc poate înţelege ce înseamnă harul creaţiei artistice la un popor ce I-a dat pe Brâncuşi, pentru a prefigura esenţa pură a sculpturii.

Aceleaşi rădăcini adînci au adus seva bogată în ritmuri, şi melodii dintr-un patrimoniu milenar, ce explică permanenta desavîrşire a geniului muzical al românilor, de pe a cărui culme George Enescu a dus în universalitate, în timp şi în spaţiu, vibraţia semnificativă a spiritualităţii româneşti.

Desigur, putem vorbi şi în cazul teatrului de un bogat tezaur de spiritualitate românească, chiar dacă la noi — datorită condiţiilor istorice — tradiţiile teatrului cult sînt relativ recente, comparativ cu alte culturi europene. Mă refer la capodoperele dramaturgiei noastre, ca şi la arta interpretativă, inconfundabile, aşa cum relevă toţi cei care iau contact cu şcoala românească de teatru, evidenţiindu-i modernitatea, caracterul novator, deschiderea spre universalitate. O *scrisoarea pierdută* interpretată, să spunem, de actori niponi, transmite spectatorilor *mesajul* unui scriitor *român,* după cum montarea unui spectacol Shakespeare de către mari artişti români poartă pecetea originalităţii lor, nealte- rînd cu nimic geniul autorului englez.

Urmîndu-şi drumul firesc, tradiţia culturală româneasca este continuată în zilele noastre de o creaţie a maselor ce a căpătat un avînt şi o deschidere fără precedent. Timpul pe care-l trăim este timpul unor împliniri şi prefaceri spectaculoase.

O civilizaţie nouă este edificata pe pămîntul românesc. Un om nou îşi formează o conştiinţă nouă, generoasă, avida dc adevăr, de dreptate, de echitate, de umanism socialist, superior.

Valorile cultural-artistice create în anii socialismului exprimă realităţile orînduirii noastre, relevă transformările ce au avut loc în

viaţa politică, economică şi socială, mutaţiile petrecute în conştiinţa oamenilor, aspiraţiile lor spre mai bine şi mai frumos.

Dimensiunile prezenţei active a maselor la actul creator sînt impresionante, în zilele noastre, ilustrînd concludent faptul că arta a devenit şi din acest punct de vedere cu adevărat un bun al poporului. Beneficiind de cadrul generos al Festivalului naţional „Cîntarea României[4]', accesul acestora la cultură, participarea lor nemijlocită la crearea valorilor spirituale capătă proporţii de-a dreptul uimitoare. Caracterul de masă al acestui amplu proces este ilustrat de cuprinderea a aproape două milioane şi jumătate de artişti şi a peste 120 000 de formaţii cultural-artistice la ultima ediţie a Festivalului. Este aceasta o dovadă concludentă a condiţiilor create dc societatea socialistă pentru participarea largă şi deplină a maselor la viaţa spirituală a ţării, pentru afirmarea spiritului creator al poporului nostru.

Aşa cum un cîntec, în jurul unui foc noaptea, se încheagă armonios, spontan, cele mai diverse manifestări ale spiritualităţii româneşti, izvorîte din sensibilitatea fără seamăn a unui popor ce a creat impresionante valori de-a lungul veacurilor, îşi găsesc o unitate deplină în ansamblul culturii noastre.

Dar sentimentul spontaneităţii e aici înşelător, spontană e numai „deschiderea[4]' sufletească, prospeţimea, tinereţea mesajului. Simplitatea pură, pînă la sublim, a liniei lui Brâncuşi e o urmare firească a sedimentărilor ce s-au produs de secole în arta poporului nostru ; smalţul vaselor de Horezu cuprinde cerul şi pămîntul României de totdeauna.

Cîntecul popular este şi el o sinteză, uşor de delectai, şi în virtuozitatea dansurilor populare ; fiecare balada, doina, cîntec, horă sau joc e însumarea genialităţii poporului. Cîniul, dansul, teatrul, ca şi arta plastică se înscriu în dublul plan ai tradiţiei şi al actualităţii.

Exercitîndu-şi dreptul de exprimare liberă în cadrul Festivalului naţional „Cîntarea României*[4], oamenii muncii au făcut dovada aptitudinilor lor artistice şi a disponibilităţilor creatoare pentru că, aşa cum arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu : „*Festivalul a pus cu putere în evidenţa geniul creator al poporului nostru, care întotdeauna a fost adevăratul purtător al celor mai înalte năzuinţe sociale şi spin- tuale, creatorul culturii înaintate, făuritorul civilizaţiei materiale şi spirituale în România*[n]

Creaţia cultural-artistică a maselor cuprinde o arie tematică vastă, în care locul central. îl ocupă omul nou, constructor conştient al propriului său destin, făuritor al noii sale condiţii umane. Antrenate nemijlocit în procesul muncii, al producerii bunurilor materiale, masele de creatori anonimi ai zilelor noastre exprimă în operele lor literare, plastice sau muzicale idealurile şi aspiraţiile omului nou, framîn- tările lui, relaţiile noi statornicite între constructorii celei mai drepte

societăţi pe care a cunoscut-o vreodată omenirea.

Un univers spiritual bogat, nuanţat, se regăseşte azi în creaţia maselor, ca o firească urmare a valorificării tuturor virtuţilor ce ţin de mintea şi sufletul acestui popor. Un om cu un profil moral nou, cu chipul luminat de convingerea că el este ctitorul modern, un om conştient, liber* independent este eroul creaţiei artistice de astăzi.

Oamenii de azi nu-şi mai zidesc fericirea în zîdurile care cereau jertfele Meşterului Manole. în zidurile Cetăţii, meşterii de azi îşi construiesc fericirea, viitorul, eternitatea.

[11] Nicolae Ceauşescu, *Raport la cel de-al Xll-lea Congres al Partidului Comunist Român*, pag. 81, Editura politica, Bucureşti, 1979.

ARTA-MIJLOC DE COMUNICARE ŞI MAI BUNĂ CUNOAŞTERE ÎNTRE OAMENI

De cînd omul s-a recunoscut pe sine — într-una dintre ipostazele sale creatoare — ca *artist,* deci nu numai produ- cînd, ci şi avînd conştiinţa că rodul muncii sale se constituie, deliberat, într-o operă de artă (intervenind, deci, în aprecierea acesteia, un criteriu estetic), se vor fi elaborat şi se vor fi emis o sumedenie de definiţii ale artei. Fie numai şi o simplă enumerare a lor depăşeşte intenţia noastră. Natural, opera de artă a premers cu mult teoretizarea ei, după cum utilul, re- ducînd la esenţă o terminologie şi speculaţii savdnte, a fost înaintea plăcutului. între altele, aş putea să amintesc aici încercarea economistului german R. Biicher (*Arbeit und Rhytmus,* 1896) de a explica apariţia ritmului muzical

— deci, geneza a cel puţin trei arte : *dansul, muzica, poezia* — din ritmul muncii. Ornamentaţia aplicată obiectelor omului primitiv, imitînd elemente ale naturii cu virtuţi magice, explică, poate, apariţia artelor plastice şi a arhitecturii.

Fără îndoială că o astfel de explicaţie nu tinde să acopere întru totul apariţia artei. în *Estetica* sa, Tudor Vianu, considerînd interesante, pînă la un anumit punct, opiniile lui Etienne Souriau asupra artei, acceptîndu-i exagerările numai în măsura în care acestea constituiau o reacţie la estetica mistică •— arta ca produs al aşa-numitei inspiraţii —, refuză ideea ca „orice creator de lucruri este un artist". „*Oricare ar fi meritele concepţiei lui Souriau* — scrie Tudor Vianu — *în vederea înlănţuirii artei cu alte forme ale muncii, ea rămîne totuşi excesivă şi în parte inexactă. Mai întîi, accentul pe care el îl pune pe caracterul de lucru al operei de urlă* [...] *nu poate scoate în evidenţă panicularilăţile ci* |...| *Valoarea care o organizează ca un bun nu este o valoare reală.“* [10] Prin opoziţie faţă de lucru, marele estetician rom.'m defineşte cîteva dintre trăsăturile operei de artă şi anume : personalitatea artistului, îndemînarea, vigoarea şi originalitatea sufletului său. Deci, opera de artă nu ne comunică în primul rînd utilitatea ei (iar de cele mai multe ori nici un fel de utilitate de ordin practic), dar ne transmite date ale personalităţii creatorului.

Desigur, aceasta nu exclude posibilitatea ca un lucru, un. obiect, produsul unei tehnici manufacturiere, să tindă spre valoare artistică : *„In sfîrşit, dacă unora dintre produsele tehnice manufacturiere sau maşiniste le recunoaştem o valoare artistică, împrejurarea apare numai atunci cînd ele scot în evidenţă originalitatea producătorului lor — cum lucrul se întîmplă de atîtea ori în vechiul artizanat — sau atunci cînd ele ating un anumit grad de perfecţiune. Activitatea manufacturieră şi maşinistică pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activităţii artistice, în măsura în care ating originalitatea şi autonomia perfecţiunii*[11]

între numeroase alte definiţii ale omului, am putea reţine şi pe aceea că *omul este singurul animal creator de artă* sau, şi mai complet, *singura dintre vieţuitoare care comunica prin artă.*

---

[10] Tudor Vianu, *Estetica,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, P- 77,'

[11] Tudor Vianu, *op. cit.,* p. 77—78.

Printre curiozitățile de tot felul, aflăm şi că plantele, sau unele plante, ar fi sensibile la muzică. în urmă cu cîţiva ani, pe scenele noastre se juca o piesă năstruşnică, o comedie din lumea satului, cu două personaje descinzînd din Păcală şi Tîndală, care tărcaseră vacile în tot felul de culori pastelate, ca să le determine să mărească producţia de lapte. Eroii respectivi se bazau pe informaţia că animalele reacţionează şi ele la... artă. Am pomenit amănuntul numai pentru latura lui anecdotică ; dar fenomenul ca atare şi-a găsit explicaţii în fizică şi în psihologie. Sunetul, culoarea — elemente de care se foloseşte artistul, aşa cum zidarul s-ar folosi de cărămizi sau sculptorul de piatră — pot determina unele reacţii în lumea necuvîntătoarelor. Nu e vorba însă de emoţie estetică, chiar dacă Goethe, exprimîndu-se, în poezia *Die Nektartrophen,* mai degrabă ca un poet decît ca un tcorctician al artei, atribuia acesteia din urmă, aşa cum ne aminteşte Tudor Vianu, puteri atît de mari încît să străbată întreaga fire, omul împărţind cu animalele bucuriile receptării. De reţinut însă că Schiller consideră arta drept apanajul omului : *„Albina te poate învăţa hărnicia, un vierme poate deveni maestrul îndemînării tale, ştiinţa o împărţi cu duhurile superioare, doar arta, omule, o ai pe seama ta.“*

Dacă omul este singurul capabil de emoţie estetică, tot el, sau numai el, este singurul în stare să o creeze !

Existenţa mai multor trepte la care se realizează comunicarea umană a preocupat îndelung estetica şi filosofia. De pildă, Rene Berger — unul dintre cei mai avizaţi cercetători ai acestei probleme şi ale cărui opinii mi se par, în general, deosebit de interesante — scrie : *„La un prim nivel, limbajul se înscrie în limitele unei comunicări perfect socializate, iizînd de norme stabilite, recunoscute de toţi şi fără variaţii posibile. [...] La un al doilea nivel, limbajul, socia- lizîndu-se şi normalizîndu-se pentru a răspunde nevoii de colaborare a fiinţelor între ele, răspunde de asemenea dorinţei pe care o au oamenii ca să schimbe ceva care le aparţine numai lor, pentru a simţi şi a încerca — chiar şi în acţiunile lor distructive! — originea, condiţiile şi destinul lor comun. [...] In sfîrşit, la un al treilea nivel, comunicarea operează intercalînd în circuit releele privilegiate, care sînt operele de artă. Distincte de emiţător şi de receptor, intermediare între obiect şi subiect, ele instituie un tip original ele relaţii în care mesajul nu este deloc un dat care se emite ji cu atît mai puţin unul care se transmite sau se recepţionează, ci un fenomen care se constituie pe măsură ce curentul comunicării este în acţiune.“* [12]

Opera de artă este, cu sau fără vrerea artistului, oglinda lui, şi, la rîndul ei, opera se oglindeşte în sufletul contemplatorului. Vorbim, deci, despre opera de artă în măsura în care ea a fost nu numai creată, dar şi receptată. Or, această relaţie, acest raport dialectic, se realizează prin ceea ce numim *comunicare ;* neîndoielnic că o astfel de comunicare trebuie să se producă în limbajul propriu artei, excluzînd caracterul didacticist, tezismul, tot ceea ce desparte, în mod artificial, forma de conţinut. Astfel cred că poate fi interpretat reproşul pe care Engels îl făcea Minnei Kautsky, re- ferindu-se la romanul acesteia, *Die Alten tind die Ncitc/i : „Eu nu sînt nicidecum adversar al poeziei cu tendinţă, ca atare. Părintele tragediei, Eschil, şi părintele comediei, Aris- tofan, au fost amîndoi adevăraţi poeţi cu tendinţă, nu mai puţin Dante şi Cervantes [...] Dar cred că tendinţa trebuie să reiasă din situaţia şi acţiunea însăşi, fără să fie scoasă în evidenţă în mod expres, şi poetul nu este ţinut să-i ofere de-a gata cititorului rezolvarea istorică pe care viitorul o va da conflictelor sociale zugrăvite de el*“.[13]

Cuvinte preţioase. Nu cred în autorul care stă tot timpul pe capul cititorului „cicălindu-l“ cum să gîndească, cum să-i *interpreteze* lucrarea... Aceasta înseamnă că n-are încredere în propria-i operă, iar aroganţa de a-i călăuzi permanent paşii celui care se aventurează pe cărările ei, ca să nu calce strîmb, atestă scriitura minoră. El trebuie să-şi incite cititorul să gîndească, să reflecteze, nu să-i servească adevărul în pilule. „Tezistul" Tolstoi a rămas în umbră ; „scriitorul" Tolstoi e însă genial.

[12] Rene Berger, *Artă şi comunicare,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 123—124.
[13] Friedrich Engels. „Scrisoare către Minna Kautsky". Marx, Engels, *Despre artă.* Editura politică, 1967, voi. I, p. 7—10.

Ce ne comunică arta ? Sigur că acestei întrebări, sau mai degrabă întrebării dacă arta trebuie sau nu să comunice ceva, i s-au dat nenumărate răspunsuri. Fapt cert e că arta a transmis întotdeauna ceva, chiar dacă ar fi să ne referim numai la emoţia estetică.

Opera de artă ajunge uneori să se răsfrîngă într-atît în conştiinţa cunoscătorului care o contemplă încît acesta reuşeşte să se confunde cu creatorul. *„Nu este totul iluzie în mîndra bucurie care se amestecă cu degustarea frumuseţii, scria odată Gabriel Seailles, în orgoliul naiv al acelora care cu atîta uşurinţă se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a devenit sufletul lor; ei se confundă, se identifică cu el; spiritul lor se construieşte din aceleaşi idei; ei devin pentru un moment ceea ce artistul a devenit în cele mai bune ore ale sale ; simt că se depăşesc şi se contemplă fermecaţi sub aceste trăsături eroice ?"* [14] Confuzie care a generat pentru unii şi întrebarea dacă nu cumva diferenţierea dintre cele două momente, *creaţia* şi *receptarea,* este artificială.

O opoziţie falsă — formă sau conţinut — de foarte multe ori reprezentînd nu numai o dispută estetică, ci şi una •de ordin ideologic, a dus la absolutizări : opera de artă era,

— și este încă — apreciată de către unii, dîndu-se întîietate fie conţinutului, fie formei. Aşa s-au născut, pe de-o parte, tezismul, cerîndu-i artistului să comunice numai idei politice sau morale ; pe de alta, arta „pură", tinzînd să elimine orice ■conţinut, reţinînd numai forme, tonuri, excluzînd orice legături ale operei de artă cu alte domenii ale activităţii umane, considerate valori extraestetice. Se spune că un celebru romancier visa să scrie „o carte despre nimic". N-a realizat-o, evident...

Cred, dealtfel, că lucrul acesta e imposibil. Dacă putem face distincţie între opere la care predomină fie aspectele de conţinut (valoarea tematică), fie cele de formă (valoarea .artistică), e greu să credem că există o operă de artă care să nu comunice absolut nimic. Expresionismul, care-şi propune să elimine subiectul, ca să nu reţină decît forme şi tonuri, să fie doar cutia de rezonanţă a sentimentelor artistului în momentul creării operei, deci fără un program, fără un scop, nu exclude comunicarea. Opera de artă necesită imperios cele două momente, al *creării* şi al *receptării :*

„...Opera de artă — afirmă acelaşi Rene Berger — *propune ■—■ aceasta e calitatea ei — o nouă adecvare între semnele care o constituie şi semnificaţia pe care o poartă acestea, semnificaţie pe care fiecare nouă privire face mai amplă. Adecvarea formei la o semnificaţie prestabilită funcţionează după modelul unui rapel, adică al codificării unei experienţe trecute ; semnificaţia plastică este, dimpotrivă, un apel, un fenomen pe cale de constituire care face semne viitorului pentru a-i da formă "* [15] Ca urmare, problema educării publicului se pune cu acuitate, pentru că numai receptorul avizat este capabil să decodifice semnificaţia şi valoarea operei de artă, să identifice obiectele sau grupurile de obiecte care fac parte din această categorie, numai el are capacitatea să le recunoască, să le înţeleagă, să le preţu- iască.

Opera de artă nu este niciodată supusă unei simple descifrări, ea trebuie înţeleasă în semnificaţia ei proprie, de către persoane ce posedă codul prin care mesajul ei este transmis.

Dar, privitor la educaţia prin şi pentru artă, societatea trebuie să conceapă modalităţi eficiente şi programe specifice pentru diferite categorii de public, spre a forma capacitatea de receptare adecvată a operelor ce intră în cîmpul experienţei lui culturale.

Nu pot omite în acest punct al demonstraţiei, ca pe un exemplu al modului în care teoria devine practică, efortul pe care mişcarea teatrală contemporană îl face pentru a-şi atrage şi a-şi forma publicul. Repertoriul fiecărui teatru este elaborat astfel îneît, peste criteriul *informativ,* de aducere la rampă a unor piese sau chiar a unor dramaturgii încă nejucate pe scenele noastre, răspunzînd nevoii de cunoaştere largă, dezvoltată, a unei

[14] Tudor Vianu, *Estetica, ed. cit.,* p, 18.
[15] Rene Berger, *Artă şi comunicare, ed. cit.,* pag. 119.

categorii de public ce a avut un îndelung contact cu teatrul, fiecare instituţie de spectacole îşi onorează obligaţiile faţă de criteriul *formativ,* în selecţia acelor piese şi realizarea acelor spectacole capabile să atragă şi să cîştige pentru teatru noi şi noi categorii de public.

Mi se pare că acest proces este neîntrerupt : a-şi asigura publicul, rămîne o datorie vitală şi permanentă a teatrului. Iar publicul instruit, educat, cu o putere de receptare din ce în ce mai înaltă şi diversificată, constituie, pentru teatru, singura lui sursă de progres.

Fără un partener corespunzător ■— publicul — teatrul va obosi bătînd pasul pe loc.

Cunoaşterea artei începe şi se desăvîrşeşte atît prin noţiuni teoretice, cît şi prin experienţă, prin contact direct cu fenomenul artistic, care favorizează deopotrivă simţirea şi înţelegerea artistică.

Arta este o parte integrantă a activităţilor sociale, şi nu un mijloc de purificare, de *katharsis* (cum spunea Aristotel), sau o simplă modalitate de a ne elibera de anumite *pulsiuni* (după Freud).

Emoţiile artistice sînt mai puţin spontane decît cred unii teoreticieni, ele constituie rezultatul unei condiţionări socio-culturale ; rolul mediului social, al familiei, şcolii etc. este de primă importanţă, iar mesajul artistic este recepţionat adecvat şi integral în măsura în care receptorii posedă gradul de instrucţie necesar spre a-l înţelege realmente, în plan estetic, pentru că circulaţia mesajului artistic are cu totul alt statut decît cel care reglementează emisia, transmisia şi recepţia curentă : *„Pattern-urile culturale, care sînt configuraţiile după care se conduce societatea, nu există decît în şi* prin *comunicare. Semnele se constituie în coduri prin care se stabileşte comunicarea şi ajustează comportamentele. Codul*

permite celor ce-l folosesc sa se asigure că au de-a face cit un mesaj comun, *cu o configuraţie care, în contextul cultural propune, implică sau nu o reacţie sau alta."* [16]

Creatorul emite, publicul recepţionează. Problema se pune numai într-un singur fel : ce recepţionează ? Idei, metafore, imagini ? *„Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal. Dar după ce a* trăit *înfăţişările vieţii şi lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adîncimea ei spirituală sînt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întreţesute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are aşadar o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Şi ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri şi mijloace. Hrănită din substanţa tuturor valorilor vieţii, abia după aceasta arta se poate înălţa la condiţia mîndră şi solitară a unui lucru care[1] îşi ajunge*[17]

Arta este, deci, o formă a activităţii umane care comunică o emoţie specifică, complexă — incluzînd senzoria- litate, afectivitate şi inteligenţă ; ea nu poate fi confundată nici cu ştiinţa, nici cu etica, influenţînd conştiinţa celui care
o receptează cu atît mai mult cu cît forţa ei ’ estetica este mai puternică.

în acest sens, cred că trebuie înţeleasă *„condiţia mîndră şi solitară a unui lucru care îşi ajunge sieşi“.* Forţa artei* virtuţile sale cognitive şi educative nu pot să se declanşeze decît prin elementele ei specific estetice : printr-un limbaj propriu, care realizează comunicarea între artist şi cel ce receptează opera de artă.

Creaţia artistică reprezintă un act de cunoaştere şi îndeplineşte pentru cel care o receptează o funcţie cognitivă. *„Înşelăciune şi iluzie* ■— scrie Platon în *Sofiştii — alcătuiesc esenţa artelor, şi scamatorii trebuiesc puşi în acelaşi rînd cu sculptorii şi pictorii, cu toţi deopotrivă constituind categoria imitatorilor".* Sesizăm chiar în această definiţie, care trădează şi aversiunea lui Platon pentru artă, că arta reprezintă o comunicare. Cel care o receptează ia cunoştinţă, în mod imperfect, după Platon, de o realitate. Aminteam o definiţie apropiată zilelor noastre, (sancţionată adesea de dure (icorj’.o Călinescu pentru caracterul ei simplist şi neconl’orm cu snc cificitatea artei), potrivit căreia „arta redă realitatea". De
1iniţie contestată, dealtfel, încă de la începutul secolului, de către Lenin : *„Arta nu cere ca operele sale să ţie recunoscute drept realitate."* [18]

^Dacă Platon constată imperfecţiunea imitatorului, cealaltă definiţie confundă arta cu redarea mecanică sau cu aceea strict obiectivă, ambele excluzîndu-1 tocmai pe creator. Or, una dintre trăsăturile definitorii ale operei de artă este originalitatea, amprenta creatorului. Cel care modelează cu migala şi exactitate, în materia neînsufleţită, forma trupului uman sau desenează în amănunţime un peisaj nu face operă de creaţie. în Renaştere a exist.u adesea tentaţia ca valoarea să fie apreciată în funcţie de capacitatea de a compune iluzia naturii reale. Dan Grigorescu, în *Constelaţia gemenilor* — evocînd o împrejurare în care privitorul se înşelase, luînd imaginea fotografică drept o scenă de viaţă adevărată — notează că fotograful (deşi, şi în cazul produselor acestuia, se poate vorbi uneori de artă, dacă subiectul, instantaneul, ca şi unghiul, cadrajul, iluminarea vădesc o viziune originală) sau stenograful care consemnează dialogul a doi oameni sînt departe de a fi artişti, după cum rezultatul activităţii lor e exclus din categoria artei. Trebuie, deci, «ca definiţia artei —, implicit a ceea ce ne comunică opera de artă — să conţină şi recunoaşterea imensului rol al creatorului, care nu constă doar în meşteşugul său : arta este „oglinda artistului", sau chiar mai mult : radiografia unei conştiinţe. Desigur, în opera de artă recunoaştem personalitatea complexă a creatorului, modul său de a gîndi ■şi simţi, meşteşugul lui ; dar opera nu e confundabilă cu artistul. „*Opera nu este un document exclusiv al sincerităţii ■artistului. Cine crede că poate intui pe artist in operă, ca printr-un mediu transparent* — scrie Tudor Vianu — *se înşeală. Opera nu numai manifestă, dar într-o anumită măsură îl şi ascunde pe artist. Artistul nu este*

[16] Rene Berger, *Mutaţia semnelor,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 128.
[17] Tudor Vianu, *Estetica, ed. cit.,* p. 79—80.
[18] V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, „Opere", voi. 29, p. 48.

numai sincer, dar şi disimulat. Din toate aceste constatări rezultă însă concluzia după care identificarea operei cu artistul fiind imposibilă, se impune diferenţierea lor metodică şi studiul separat“ [19]

[19] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 21.

Engels — citat adeseori — a avut prilejul să demonstreze acest adevăr referindu-se la opera lui Balzac : *„Sînt departe de a considera o greşeală că nu aţi scris un roman propriu-zis socialist, un «Tendenzroman», cum îl numim noi, germanii, pentru a preamări vederile sociale şi politice ale autorului. Nu m-am gîndit nicidecum la aceasta. Cu cît vederile autorului rărr&n mai ascunse, cu atît este mai bine pentru opera de artă [...] Iată un exemplu. Balzac, pe care îl consider un mult mai mare maestru al realismului decît toţi aceşti Zola* passes, presents et ă venir, *ne oferă în «La Comedie humaine» o minunată istorie realistă a «societăţii» frajiceze, descriind ca în cronici, aproape an cu an, din 1816 şi pînă în 1848, atacurile tot mai puternice ale burgheziei în ascensiune împotriva societăţii nobililor [...] Balzac concentrează o istorie completă a societăţii franceze, din care am învăţat numai despre detaliile economice (bunăoară despre noua repartizare a proprietăţii reale şi personale după revoluţie) mai mult decît din toţi istoricii, economiştii şi statisticienii de profesie ai epocii, luaţi laolaltă. Desigur, Balzac era, pe plan politic, un legitimist; marea sa operă este o constantă elegie despre ireversibila decădere a bunei societăţi; toate simpatiile sale sînt de partea clasei condamnate la dispariţie. Şi totuşi satira sa nu este niciodată mai ascuţită, ironia sa nu este niciodată mai amară decît atunci cînd aduce în scenă tocmai pe bărbaţii şi femeile pentru care încearcă o profundă simpatie — nobilii. Iar singurii oameni despre care vorbeşte totdeauna cu o nedeghizată admiraţie sînt antagonista săi politici cei mai înverşunaţi, eroii republicani de la Cloître Saint Merri, oamenii care pe atunci (în 1830–1836) erau adevăraţii reprezentanţi ai maselor populare. Că Balzac a fost nevoit astfel să acţioneze împotriva propriilor sale simpatii de clasă şi prejudecăţi politice, că* a văzut *necesitatea pieirii iubiţilor săi nobili şi i-a descris ca pe oameni care nu merită o soartă mai bună, că i-a văzut pe adevăraţii oameni ai viitorului exact acolo unde puteau fi găsiţi la acea epocă, aceasta o consider drept una dintre cele mai măreţe trăsături ale bătrînului Balzac*[20]

O idee nu întru totul nouă, dar elucidată ,pc ba/a I i losofiei materialist-dialectice, este aceea că, fiind element ,il conştiinţei sociale, creaţia artistică exprimă, cu sau l'ară intenţia artistului, un mesaj — pentru că artistul este membru al unei comunităţi umane istoriceşte constituite, produs al unei culturi naţionale şi, pe. anumite trepte istorice, exponent al unei clase sau pături sociale. Subsumate valorii estetice, prin intermediul operei de arta ni se transmit, deci, o mulţime de alte valori aparţinînd conştiinţei sociale.

Revista „Art news“ (volumul 72, nr. 2/1973), reprodu- cînd stenograma unei discuţii dintre doi. viitorologi de notorietate, Alvin Toffler şi John McHale, consemnează, ca una ■dintre direcţiile de evoluţie a artei : *„mutarea centrului de greutate de la opera de arta la stilul de viaţă al artistului. Un exemplu semnificativ îl reprezintă Andy W arh ol. Importante sînt nu numai operele sale, ci şi* ciclul *operelor pe ■care le produce, întreaga producţie a lui Warhol, într-un anumit moment. Mai trebuie adăugată la aceasta încă o dimensiune importantă : faptul că îşi* trăieşte *opera. Întregul său stil de viaţă devine operă de artă. Acelaşi lucru este valabil şi pentru Beatles şi pentru alte personaje. Nu doar discul este luat şi audiat, ci întreaga lor personalitate este prezentată şi recepţionată, întregul lor stil de viaţă. Cum se îmbracă într-un anumit moment, cum se exprimă, cum se comportă în raport cu factorii de autoritate etc.“*[21] (McHale). Stilul de viaţă receptat ca operă de artă ? Nu-i exclus ca, de pildă, în cazul societăţii americane, al societăţii de consum în general, să existe o astfel de tendinţă. Reţin citatul în primul rînd pentru faptul că stilul de viaţă se află şi el supus unei

---

[20] Friedrich Engels, „Scrisoare către Margaret Harkness", aprilie 1888, Marx, Engels. *Despre artă,* Editura politică, Bucureşti, 1967, voi. I, p. 10—13.

[21] Alvin Toffler, John McHale, „Viitorul şi funcţiile artei", în voi. *Arta viitorului, ed. cit.,* pag. 27.

determinări sociale, că o astfel de operă ne comunică, într-o anumită măsură, o realitate socială.

în cadrul aceleiaşi discuţii aflăm, dealtfel, o formulare destul de precisă privind arta ca mijloc de comunicare : *arta nu poate fi ruptă de contextul material, tehnic, social şi cultural al epocii.*

„A. T o f f l e r : *Nici o operă — fie ea un Michelan- gelo, fie o mască africană — nu mai poate fi interpretată în afara contextului său. Orice operă reprezintă pentru noi doar o parte dintr-un imens flux de impresii tactile şi vizuale. Şi acest «ambient» este pentru noi efemer, neregulat şi tot mai greu de înţeles. Ne este tot mai greu să surprindem modelele lui cuprinzătoare, metaforele utilizate.*

M c H a l e : *Aşa este. Artele frumoase sînt acum doar unul dintre multele canale prin care circulă imaginile şi metaforele societăţii. Ele sînt astfel folosite ca unul din izvoarele majore de imagini şi metafore prin care societatea îşi orientează conduita. în Renaştere, arta era folosită în serviciul bisericii, pentru a comunica anumite idei, simboluri, într-o modalitate accesibilă tuturor.“* [22]

Aşadar, în vremea noastră, cel puţin trei elemente caracterizează arta, considerată ca mijloc de comunicare :

1. Arta beneficiază de un rol social şi de o audienţa cum n-a mai cunoscut niciodată ;

2. cunoaşterea artistică încetează de a mai fi legată de un anume locaş, ceea ce presupune şi revizuirea conceptului de public. Mijloacele de comunicare de masă (*mass-media)* asigură circulaţia, universalizarea, receptarea celor mai diverse forme de manifestare artistică ;

3. imaginea, ca vehicul al informaţiei, a dobîndit un. statut privilegiat, ceea ce modifică structurile mentale de receptare tradiţionale.

Astăzi nimeni nu-şi permite luxul (trebuie să consideram drept un lux această pierdere de vreme...) să pună sub semnul îndoielii actul de cunoaştere care se realizează prin creaţia artistică. în fond, chiar teoreticienii „artei pure“ nu exclud putinţa acesteia de a comunica, ci numai restrîng aria cunoaşterii prin intermediul artei, scoţînd-o din sfera conştiinţei sociale şi reducîndu-i rolul la acela al unor structuri expresive, capabile doar să provoace o emoţie de tip specific» nelegată de realitate. Această concepţie diminuează însăşi forţa, vita'itatea artei.

Orice mesaj depinde, în afară de emiţător şi de cel ce-l receptează, de o sursă de emisie, de o tehnică de transmisie şi de un scop. Avînd o funcţie cognitivă şi modalităţi de expresie specifice, deosebite de ale ştiinţei, arta, ca formă a conştiinţei sociale, are totodată, o funcţie educativă, care se realizează şi ea într-o modalitate specifică, proprie, deo- sebindu-se astfel şi de etică. îi cerem chiar mai mult : să prefigureze un om nou, cu o conştiinţă nouă şi, evitînd utilitarismul mărunt, să fie o forţă activă de modelare a personalităţii individului, a omului contemporan.

Sigur că, acţionînd pentru transformarea realităţii, art.i se transformă, într-o oarecare măsură, şi pe sine. Exemplul teatrului mi se pare iarăşi, şi în această privinţă, concludent. Formîndu-şi un public nou, teatrul se simte dator să ţină pasul cu publicul pe care el însuşi şi I-a creat. Se realizează astfel o stare de condiţionare reciprocă, de comunicare specială, cu obligaţii estetice şi etice de ambele părţi.

O interpretare simplistă a tezei formulate de Marx în -*Contribuţii la critica economiei politice* — *„nu conştiinţa oamenilor le determină existenţa, ci, dimpotrivă, existenţa lor socială le determină conştiinţa“* — a încetăţenit ideea ră- mînerii în urmă a conştiinţei faţă de existenţa socială. Interpretare pe care Engels, într-o scrisoare către Joseph Bloch la Konigsberg (1890), avea s-o combată cu fermitate : *„Potrivit concepţiei*

[22] A. Toffler, J. McHale, *ibidetn,* pag. 29.

materialiste a istoriei, factorul hotărîtor în istorie este în ultimă instanţă *producerea şi reproducerea vieţii reale. Nici Marx, nici eu n-am afirmat vreodată mai mult. Si dacă cineva denaturează această aserţiune susţinînd că factorul economic este singurul* hotărîtor, *preface teza de mai sus într-o frază goală, abstractă şi absurdă. Situaţia economică este baza, dar diferitele elemente ale suprastructurii* [...] exercită de asemenea o influenţă asupra desfăşurării luptelor istorice.“ [11]

Tovarăşul Nicolae Ceauşescu a relevat raportul dialectic dintre conştiinţă şi existenţa soc.'ală, arătînd că, potrivit concepţiei partidului nostru, conştiinţa nu numai că nu trebuie sa se împace cu rolul de ariergardă a procesului revoluţionar de transformare a societăţii, ci, dimpotrivă, are un rol activ în cadrul acestei transformări : *„Este deci necesar să nu ne mai închinăm în mod fatalist în faţa tezei că conştiinţa rămîne în urma dezvoltării bazei materiale, ci să înţelegem că, dezvoltînd baza materială, avem* posibilitatea *—■ şi trebuie să facem — ca conştiinţa să se ridice la nivelul bazei materiale, şi chiar să devină ea însăşi o forţă materială mobilizatoare, în stare să călăuzească întreaga noas*

tră activitate, să lumineze calea poporului nostru spre societatea socialistă multilateral dezvoltată, spre comunism.“ [23] Capacitatea artei de a comunica nu se limitează la transmiterea unui mesaj între *creator* şi *receptor,* consideraţi ca indivizi ; opera de artă se constituie şi ca un purtător de mesaj al poporului căruia creatorul îi aparţine : *„De-a lungul existenţei sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viaţă şi muncă, gîndirea şi sensibilitatea sa, setea de libertate, voinţa de a-şi făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forţele proprii, în viitor. în noile condiţii ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta şi literatura sînt chemate să dea expresie activităţii tumultuoase desfăşurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfăţişeze marile realizări, entuziasmul, optimismul şi hotărîrea sa de a merge neabătut înainte. Operele de literatură şi artă au menirea de a înfăţişa cît mai fidel, în limbajul lor propriu, realizările, preocupările, aspiraţiile, gîndirea şi simţirea maselor largi populare."* [16]

Apariţia relaţiilor de producţie capitaliste, formarea naţiunilor, puternica dezvoltare a forţelor de producţie au necesitat circulaţia valorilor culturale. Alarile descoperiri nu sînt emanaţia spirituală a unui singur popor. Şi, dacă ne referim la artă, vom spune că nu întîmplător conceptul de literatură universală, enunţat pentru prima dată de către Goethe, a apărut tocmai în acea epocă. Conceptul de „\\[7]elt- literatur" îndeplinea, pentru Goethe, un rol de cunoaştere, „literatura universală fiind o moştenire comună", ce urma să satisfacă nevoile spirituale ale tuturor naţiunilor, ea re- prezentînd „eforturile celor mai desăvîrşiţi poeţi ai tuturor popoarelor", eforturi ţinînd de „universalitate[14].

Circulaţia valorilor culturale, astăzi, înseamnă mult mai mult decît înlesnirea accesului la „moştenirea comună" ; ea a devenit necesară instaurării în lume a unui climat de înţelegere şi apropiere între popoare, de destindere şi pace. în acest sens acţionează politica culturală a statului român : *„Literatura şi arta trebuie să militeze, de asemenea, pentru solidaritate între toate forţele revoluţionare, progresiste din lume, pentru idealurile de libertate socială şi naţionala ale popoarelor, pentru colaborare şi prietenie între ţoale naţiunile.*

Partidul va stimula şi în viitor făurirea unei arte şi literaturi de o înaltă ţinută umanistă, bogate în idei şi sentimente nobile, inspirate din viaţa şi munca poporului, din idealurile socialismului şi comunismului. Creatorii din domeniul literaturii, muzicii, artelor plastice, teatrului, cinematografiei, manifestîndu-şi liber talentul, folosind stiluri şi maniere de creaţie variate, sînt chemaţi să făurească noi opere valoroase care să îmbogăţească patrimoniul culturii noastre socialiste şi tezaurul culturii universale, să contribuie la continua înflorire a vieţii spirituale a poporului nostru. Partidul va promova schimbul larg de valori spirituale cu toate popoarele lumii.<e [17]

Putem vorbi cu mîndrie despre contribuţia artei româneşti de-a lungul timpului la tezaurul culturii universale. Mulţi dintre creatorii noştri s-au aflat şi se află în rîndul deschizătorilor de drumuri. Iată de ce îndemnul pe care tovarăşul Nicolae Ceauşescu l-a adresat creatorilor de la tribuna celui de al XH-lea Congres al P.C.R. reprezintă nu numai un imbold, ci şi un titlu de înaltă apreciere : *„Inspi- rîndu-se din impresionantul tablou pe care îl oferă marea ctitorie socialistă a poporului şi participînd ei înşişi la munca eroică pentru zidirea noii orînduiri, scriitorii şi artiştii vor putea dura opere nemuritoare, mărturii emoţionante ale celei mai grandioase epoci din istoria României.*

Literatura este chemată să reliefeze convingător noua condiţie umană din societatea noastră, idealurile, frămîn- tările şi aspiraţiile omului nou, universul său spiritual tot mai bogat, virtuţile şi trăsăturile sale morale înaintate, să militeze pentru

---

[23] Nicolae Ceauşescu, *Cuvintare la întîlnirea cu activul de partid şi de stat din municipiul Turnu-Severin şi judeţul Mehedinţi,* 16 septembrie 1971, în *România pe drumul construirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate,* voi. 6, Editura Politică, Bucureşti, 1972, p. 442—443.

[23] *Programul Partidului Comunist Român,* Editura Politică, Bucureşti, 1975, p, 162.

triumful noului, al idealurilor de dreptate şi libertate socială ! Biciuind stările de lucruri negative şi concepţiile înapoiate, literatura trebuie să dezvolte încrederea omului în forţele sale şi în nobilele idealuri revoluţionare, punînd în evidenţă superioritatea orînduirii socialiste. Avem, de asemenea, nevoie de creaţii muzicale pătrunse de optimism, care să exprime elanul constructiv al poporului, să constituie un imbold în lupta pentru cauza socialismului. Aşteptăm tot mai multe lucrări plastice de toate genurile, care să redea frumuseţile patriei, frumuseţea chipului ei nou, ca şi figura luminoasă a omului de azi. Aşteptăm, de asemenea, lucrări mai multe şi tot mai valoroase pe ţărmul teatrului şi cinematografiei, care să îmbogăţească continuu viaţa spirituală a societăţii noastre[24]

Documentele Partidului, îndemnurile adresate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în forumul comuniştilor români, oamenilor de artă, constituie, pentru cultura noastră, liniile directoare ale unui program concret de afirmare a spiritualităţii româneşti, a unui umanism în stare să răspundă comandamentelor sociale legate de construirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate. Cultura noastră socialistă trebuie să înglobeze cele mai noi cuceriri ale cunoaşterii, să ofere tuturor membrilor societăţii instrumente utile de desă- vîrşire intelectuală şi morală, de luare în stăpînire a realităţii ; ele trebuie să exprime cota cea mai înaltă a creativităţii umane, fiind totodată oglinda fidelă a fiinţei noastre naţionale, modelată în decursul istoriei, în acest spaţiu, în care ne-am format ca popor, de-a lungul secolelor. Trebuie să ne exprime năzuinţele, omenia, deschiderea spre toate popoarele lumii, în condiţii de egalitate, suveranitate şi cooperare internaţională ; aceasta, întrucît România, prin reprezentantul său cel mai autorizat, Preşedintele Nicolae Ceauşescu, se numără printre iniţiatorii şi militanţii cei mai activi pentru instaurarea unei noi ordini economice în lume.

Schimbul de valori culturale se înscrie şi el în acest efort, ştiut fiind că în statornicirea unui climat de pace, de respect reciproc între naţiuni, de cunoaştere şi apropiere a popoarelor, alături de factorii economici şi politici, un rol de seamă îl joacă factorii socio-culturali.

[24] Nicolae Ceauşescu, *Raport la cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român,* Editura politică, Bucureşti, 1979, p. 87—S8.

CIRCULAȚIA VALORILOR ARTISTICE

Vorbim adesea despre circulaţia valorilor cu sentimentul unei realităţi care s-a impus într-atît, încît comentariile ni se par de prisos ; într-adevăr, o bună parte din muniţiile „bombardamentului informaţional" lansat zilnic de presa culturală depăşesc hotarele geografice, într-o lume în care produsele gîndirii şi ale creaţiei artistice circulă într-un sens şi într-altul, contribuind la sporirea patrimoniului de spirit al civilizaţiei contemporane, la formarea şi cizelarea omului modern.

Menirea artei de a circula este veche cît arta însăşi, dar nu putem omite faptul că mijloacele de care ea dispune astăzi, aş zice „vehiculele" pe care le are la dispoziţie, au atins un nivel altădată de neînchipuit. Mă tem chiar că aceste mijloace creează o anumită stare de inflaţie... Dar, pînă la urma, nu aceasta mi se pare a fi problema cea mai importantă : filtrele minunate ale conştiinţei umane vor fi întotdeauna capabile — aşa cum au mai fost — să cearnă şi să discearnă valorile autentice.

Circulaţia — inclusiv cea a artei — presupune o mişcare în dublu sens. A detecta şi a prelua valorile artistice ale altor ţări a constituit şi constituie şi astăzi un proces de cultură important şi necesar. Dar, a discerne adevăratele valori din nenumăratele produse de duzină care adesea „le acoperă", presupune nu numai o foarte bună cunoaştere a fenomenului artistic, ci şi existenţa unor ferme criterii ideo- logico-estetice de raportare şi selecţiune. Pentru a o înţelege, arta nu trebuie desprinsă de contextul naţional care a creat-o, sau lipită artificial contextului care o adoptă. A populariza şi a prelua cu discernămînt, cu înalta exigenţă, devine astfel o condiţie, un mod sigur prin care 1 se recunoaşte valorii artistice, de oriunde ar proveni — dreptul de a circula în lume şi a-şi transmite mesajul umanist.

Cît adevăr exprimă scriitorul Paul Anghel atunci cînd susţine introducerea valorilor culturii noastre în circuitul universal şi fundamentează necesitatea instaurării unei noi ordini nu numai în domeniul economic, ci şi în cultură. Cine poate să dea „bilet de intrare” în universalitate valorilor culturale create pe teritoriul românesc ? : *„în prirmd rînd, cred că trebuie să credem noi mai întîi în aceste valori. Cine să ne introducă în circuitul universal, dacă nu noi înşine, crezînd în valorile noastre, situîndu-le la justa lor dimensiune, în scara universală şi militînd ca mesajul nostru şi expresia spiritualităţii noastre să ajungă la cunoştinţa lumii şi sa se integreze în acest circuit. Deci noi înşine trebuie să ne bate??i pentru asta. Tactici şi strategii pentru asta sînt multe. Dar iată un lucru de implicaţie teoretică şi cu el aş vrea să închei : mie mi se pare că noi ar trebui să militām pentru a modifica însuşi conceptul de universalitate. Eu unul, şi nu numai eu ci toţi colegii şi prietenii mei şi, dacă vreţi, toţi paiîizanii protocronismului, militām pentru un alt concept de universalitate, o*

universalitate care să implice globalitatea valorilor produse de celelalte culturi ale lumii, mai ales de culturile ignorate, dispreţuite, umilite, excluse din marile circuite ale culturii nu din vina lor, ci datorită unor blestemate condiţii istorice. Trebuie sa facem o universalitate mai încăpătoare în care să intre absohit toate valorile geniului uman, indiferent de culoarea pielii, indiferent de poziţia geograficăi, i}idifere77t de apetiturile de dominaţie politica ale celor mari. Această strategie este, dacă vreţi, complem-entară celeia pe care ţara noastră o poarta cu bravură, este complementară strategiei despre o nouă ordine economică. Tre- bviie de aci încolo să vorbim şi despre o nouă ordine în cultură, trebuie să se audă vocile geniului uman la toată scara planetei. Şi atunci şi locul nostru va fi mai demn, pe măsura aspiraţiilor noastre, pe măsura valorilor de anvergură sublimă

pe care le-a produs şi le produce în continuare poporul

**« i roman.* [25]

Important este ca arta să-şi îndeplinească rolul ei legat de universalitate, funcţia de liberă trecere, contribuind sta-

[25] „Flacăra", 23 octombrie 1980.

lornic şi convingător la înţelegerea şi apropierea clini rc o.i ■ meni. Sigur că nici acest domeniu nu este scutit de diln-ul lăţi, şi ele nu ţin numai de politica culturală sau de cultura politicii, ci sînt conţinute uneori în însăşi natura artei care se propaga, în dificultatea mijloacelor prin care o artă sau alta se exprimă pe sine. Dacă *Gioconda* lui Leonardo da Vinci poate fi înţeleasă fără interpret, *Divina commeclia* a lui Dante nu. Dansul nu cunoaşte nici el piedici lingvistice, iar muzica trece şi ea graniţele mai uşor decît poezia. Cît despre teatru... încercarea de a impune pe plan internaţional o mişcare teatrală care s-a născut şi se desfăşoară într-un spaţiu geografic şi spiritual bine determinat, mi se pare ■—■ chiar din intenţie — un gest de curaj. Actul teatral are o viaţă aparte, el se imprimă în conştiinţa publicului spectator al vremii respective — şi se cunosc destule cazuri cînd marii actori admiraţi de o generaţie n-au mai fost atît de mari pentru generaţiile care au urmat. Actorii sînt „cronica prescurtată a vremurilor*, cum spunea Shakespeare, iar fiecare actor este limitat nu numai de sensibilitatea şi spiritul vremii sale, ci şi de propria sa existenţă. îl poţi citi pe Tolstoi fără Tolstoi, dar nu-l poţi vedea pe Nottara fără Nottara ! Actorul îşi trăieşte destinul odată cu viaţa. Adaugînd la această limitare naturală şi pe aceea a limbii materne, în care el se poate exprima cel mai deplin, procesul circulaţiei sale universale s-ar putea desfăşura oarecum în domeniul cinematografiei sau al teatrului filmat. Ceea ce, pînă la urmă, e film şi nu e teatru...

Adevărul e că realitatea s-a dovedit a fi, şi de data aceasta, de partea teatrului, căci şi actorii de teatru circulă prin lume ca exponenţi ai artei lor directe, fermecătoare, de ueînlocuit. Cu toate că se exprimă într-o limbă uneori necunoscută spectatorilor şi aduc în luminile rampei realităţi specifice propriului popor, oglindite — mai bine sau mai rău — de piesele originale pe care le joacă, ei se fac pe deplin înţeleşi, chiar prin traduceri sumare, pentru că arta lor reverberează în public, stîrnind prin măiestrite intonaţii şi gesturi, ecouri puternice.

Teatrul românesc contemporan, purtător de strălucite tradiţii şi deţinător de mari talente actoriceşti, ilustrează posibilitatea acestei arte de a se impune lumii nu numai ca literatură dramatică, ci şi ca realitate scenică. Teatrul poate li şi el o punte minunată de apropiere şi de înţelegere între oameni care nu vorbesc aceeaşi limbă, dar care găsesc astfel prilejul de a medita, de a gîndi împreună la destinul omului. Probabil că nimic nu reflectă mai bine caracterul profund uman al teatrului decît posibilitatea aceasta a actorului, a spectacolului, de a depăşi barierele foarte greu de trecut ale unei limbi necunoscute spectatorului, de a exprima, prin mijloacele artei scenice, mai presus de neînţelegerea textului, spiritul, emoţia, sensibilitatea, atît de comune tuturor oamenilor, preocupaţi de locul şi destinul lor în lume.

Vocaţia universală a teatrului se realizează astfel practic, concret, cu argumente greu de clătinat.

Sigur că nu se poate să nu fie utilizate — acolo unde există — mijloacele tehnice adecvate. Instalaţiile de traducere simultană a textului la cască creează anumite condiţii ca spectatorul să recepteze (mai ales în cazul pieselor originale, foarte puţin sau deloc

cunoscute în străinătate) conţinutul replicilor ca atare. Nu e mai puţin adevărat că această modalitate tehnică conţine şi numeroase neajunsuri, privind atît simultaneitatea perfectă a traducerii, cît şi calitatea traducătorului, fiind oarecum nefiresc să asculţi în acelaşi timp o replică rostită artistic şi într-un anumit context pe scenă, ca şi traducerea ei, adesea alta, ştearsă, neutră. Este dificil de pledat categoric pro sau contra căştilor de traducere simultană în teatru. Dar poate că acesta nici nu este aspectul cel mai important.

Important este modul în care spectacolul, indiferent în ce limbă s-ar juca, are puterea de „a se transmite pe sine“, de a convorbi cu publicul prin limbajul atît de complex, subtil, nuanţat, al teatrului.

Nu e nevoie ca spectatorul „să-şi creeze“ propria sa piesă. Un spectacol cu adevărat mare, valoros, nu are a se teme de barierele unei limbi străine publicului. Sigur că, de fiecare dată, cuvîntul rămîne cuvînt, şi nimeni nu poate ignora puterea lui magică de transmitere. Cuvîntul este, fără îndoială, un aliat al teatrului, şi nu unul oarecare. Să nu uităm că, pînă la urmă, teatrul vorbeşte prin cuvinte. Dar nu numai prin ele. Exista spectacole care fac ca teatrul să vorbească prin... teatru. Și acestea contribuie cel mai mult, după părerea mea, la apropierea și înțelegerea dintre oameni.

...Evident că, în raport cu teatrul, muzica se bucură de privilegiul unei circulaţii mai simple, mai directe, ea ne- aflîndu-se în situaţia de a trebui să ţină seama de dificultăţile — deloc neînsemnate — ale transpunerii dintr-o limbă într-alta. Se vorbeşte chiar despre un limbaj univervil .il muzicii — fireşte, în sensul puterii sale de circulaţie, pentru că, altminteri, muzica nu se poate sustrage nici ca car,tete rului de artă naţională, purtînd amprenta specifică şi deli nitorie a poporului în mijlocul căruia s-a ivit. A înţelege muzica nu înseamnă însă a o desprinde de contextul ei naţional, ci, dimpotrivă, a o raporta permanent la o anumită tra diţie, istorie şi sensibilitate naţională. Experienţa de cîtcva secole justifică pe deplin observaţia — care nu a scăpat niciodată marilor muzicieni şi esteticieni de reputaţie ■— că atît: substanţa specifică, cît şi limbajul universal al muzicii apar cu atît mai pregnant cu cît își exprimă mai profund caracterul său naţional. *Marii compozitori ai lumii au devenit ai lumii numai după ce au fost ai ţarii şi ai poporului lor.*

Caracterul naţional al muzicii implică şi noţiunea de valoare, de produs artistic superior, capabil să exprime cu o deosebită forţă de convingere sensibilitatea proprie poporului respectiv.

Sigur că şi receptorul, ca parte integrantă a procesului de comunicare, are un rol important în valorizarea muzicii. Un receptor avizat, cultivat, va gusta întotdeauna, mai repede, mai activ, mai profund decît ceilalţi, intonaţiile, „par- fumurile“, strălucirile unei partituri muzicale. Deşi — păs- trînd oarecum similitudinea — aşa cum piesa de teatru ajunge lapublic prin actor, nici partitura muzicală nu se oferă ascultătorului decît prin intermediul interpretului, al orchestrei sau al solistului.

Interpretul este un fel de traducător spontanal limbajului muzical al lucrării pe care o interpretează, el trece ma teria muzicii din limba semnelor de pe portativ în sonoritatea materială pe care o filtrează prin sine, prin cultura, inteligenţa, sensibilitatea, experienţa şi mai ales prin talentul său. Un interpret poate oferi strălucire unei lucrări muzicale pe care un altul o reda cu perfectă, desăvîrşită platitudine, compromiţînd-o poate. Vă rog să observaţi că muzica *se interpretează*, ca şi teatrul. Numai că instrumentele muzicale pot transforma — instantaneu şi fără alte elemente complementare (cum se întîmplă în arta spectacolului) — semnele de pe portativ în sunete înzestrate cu puterea miraculoasă de a crea satisfacţie estetică.

în acest context, să ne oprim puţin la circulaţia artei româneşti dincolo de hotare. Muzica românească — cultă şi mai ales cea folclorică — s-a impus în lume prin specificita-

tea sa unică, prin modul său propriu, inimitabil, de a exprima sufletul unui popor mîndru şi liber, demn şi încrezător în destinul său.

Teatrul muzical românesc a purtat pe multe scene ale lumii mesajul unui popor a cărui dragoste de viaţă şi de frumos a zămislit creaţii durabile, capabile să trezească sentimentele cele mai înalte, să fie în acord cu preocupările şi cu speranţele oamenilor de pretutindeni. Aspiraţia spre universalitate a creaţiei muzicale româneşti porneşte din străvechiul nostru pămînt, leagăn de bucurii şi strădanii spre mai bine.

Sînt binecunoscute succesele pe care le-au înregistrat pe multe scene ale lumii ansamblurile folclorice româneşti. Ele sînt purtătoarele unor comori de veacuri, distilate şi îmbogăţite mereu cu noi insemne ale fiecărui timp care le-a creat, le-a cultivat şi dus mai departe. Folclorul românesc *(muzică, dans, costum)* oferă cu generozitate fiecărei formaţii artistice posibilitatea de a pune în lumină deplină talentul interpreţilor săi — şi atît spectatorii, cît şi presa de specialitate nu şi-au drămuit elogiile pentru ansamblurile de gen din România, care le-au vizitat ţara. Virtuozi excepţionali ai unor instrumente populare străvechi, asemenea lui Gheorghe Zamfir şi naiul său fermecat, au reînviat sunetele, unei arte care-şi trăieşte destinul de a vieţui veşnic...

Iar interpreţii vocal-instrumentali ai muzicii culte au dus faima componisticii româneşti pînă departe, arătîndu-se însă întotdeauna şi interpreţi fideli şi sensibili ai muzicii altor popoare, căreia i-au adăugat un fior de sensibilitate şi de suflet românesc.

Teatrul liric românesc — sursă de voci celebre şi de talente interpretative ieşite din comun — chiar dacă mai rămâie încă dator publicului sub raportul unor spectacole de referinţă, este prezent, totuşi, la rîndul său, pe marile scene ale lumii, mai ales prin soliştii care onorează pe deplin exigenţele cele mai înalte aîe genului.

îar numeroasele turnee internaţionale pe care opereta, ca şi revista românească, le-au efectuat în ultimii ani au constituit, de asemenea, prilejuri dc cunoaştere şi apreciere a unor interpreţi de valoare, a unei arte care cultivă aspiraţia spre frumos, spre înălţimea morală şi demnitatea omului contemporan, arte nelipsite nici de momente de umor de bună calitate.

Iată, dar, că şi muzica, alături de celelalte arie, po.m* tonsutui şi constituie cu strălucire o punte trainica tic apro piere şi înţelegere între oameni. *

Găsim în presa străină numeroase articole, în carc temuţi cronicari de specialitate aduc cuvinte de lauda, temeinic argumentate, şi unor prezenţe teatrale romaneşti pe scenele lumii. Nu cred că poate fi vorba numai de curtoazie — curtoazia este o modă care nu prea se poartă la cronicari...

Substanţa unor asemenea opinii constă, cred, în faptul că aceşti cronicari (exponenţi, să zicem, autorizaţi, ai publicului ţării respective) se întîlnesc dintr-odată cu ceva nou, proaspăt, plin de vitalitate, cu un mod

— absolut consecvent — de a concepe teatrul ca pe un fenomen cultural profund umanist : „un teatru al omului". Poate că nicăieri ca pe teritoriul teatrului o anumită societate nu se caracterizează mai pregnant ; poate că, în nici un alt mod de manifestare artistică, un fel de societate nu se poate deosebi atît de distinct de un alt fel de societate.

„Un teatru al omului" este, evident, o formulare destul de A^agă, pentru că orice fel de teatru este, într-un fel sau altul, un produs al omului. Natura nu produce teatru. El este rezultatul unui efort material şi de creaţie care se adaugă — cu fiecare nou spectacol — unei acumulări milenare. Atît efortul material, cît şi cel de creaţie aparţin unui om sau unei colectivităţi de oameni şi parcă, pînă la acest punct, toate modalităţile de a face teatru seamănă teribil între ele...

„De ce facem teatru ?w La această întrebare încep să se despartă apele, iar la întrebarea următoare : „pentru cine facem teatru ?“, devine din ce în ce mai clar faptul că una înseamnă „teatru făcut de om“ şi alta „un teatru al omului../'.

A face teatru din necesitatea de a milita pentru valoarea umană, pentru aspiraţiile cele mai înalte ale sufletului omenesc — este una, iar a face teatru demonstrînd cît de mult a decăzut fiinţa umană, cît de josnice şi de fără orizonturi sînt capriciile firii omeneşti — este cu totul altceva...

* Nu inserăm aci exemple concrete ale prezenţelor artistice româneşti peste hotare, ele fiind larg cunoscute din presa noastră scrisă, vorbită şi filmată.

Practica teatrală contemporană — mai ales în unele ţări, în care se pare că tradiţia cu cît e mai bogată cu atît poate fi mai uşor ignorată —■ atestă faptul că, pe alocuri, teatrul suferă de oboseală, de lehamite de sine, de incertitudine şi teamă, ca însuşi omul care I-a produs. în felul acesta, produsul omului se întoarce împotriva omului. Sigur că acest fenomen nu poate fi generalizat, dar nici nu poate fi negată existenţa sa ca fenomen. El constituie una dm direcţiile existente în teatrul contemporan, pe culoarul căreia s-au înscris forţe materiale şi creatori nu dintre cei mai puţin dotaţi, ce caută destinul teatrului pe drumuri neumblate, dar care, pînă la urmă, nu duc nicăieri...

Uneori s-ar părea că aceste căutări nu constituie decît încercări ale teatrului de a se regăsi pe sine.

Ele nu sînt întru totul noi. De cîte ori teatrul a traversat o criză de încredere din partea publicului, slujitorii lui au încercat să-i revitalizeze printr-o înnoire, fie de conţinut, fie formală, şi cel mai adesea polemic faţă de trecutul lui.

La începutul secolului XX, noul cădea mai ales în seama dramaturgilor. în prefaţa la *Domnişoara lulia,* Strindberg vorbeşte despre propria-i piesă ca despre un act novator, care încearcă să pună în acord teatrul cu publicul timpului său : ..*Teatrul, ca şi arta îndeobşte, mi s-a părut vreme îndelungată a fi o «Biblie» ilustrată pentru cei care nu ştiu sa citească, iar autorul dramatic, un predicator laic care răspîndeşte ideile vremii sale sub o formă populară, îndeajuns de populară ca să poată pricepe, fără să-şi bată prea mult capul despre ce este vorba, clasa mijlocie care umple teatrele. lată de ce teatrul a fost*

întotdeauna o şcoală pentru tineri, oameni cu o cultură de mîntuială şi pentru femei care au păstrat însuşirea de a se amăgi şi de a fi receptive la sugestiile autorului. în vremea noastră, cînd gîndirea cu aspect imaginativ pare că evoluează înspre reflecţie şi spirit critic, am crezut că teatrul, întocmai ca religia, avea să fie părăsit ca o formă învechită pe care nu mai sîntem în măsură să o preţuim. [...] Dealtfel, încă nu s-a găsit formula, potrivită conţinutului modern, iar vinul nou sparge sticlele vechi.

In lucrarea de faţă am încercat nu să inovez cît priveşte fondul — ceea ce nu-i cu putinţă — ci doar să moder- ?lizez forma, potrivit cu cerinţele pe care le socotesc că sînt ale omului de astăzi.“ [26]

Prin „inovaţiile" propuse, autorul doreşte, de fapt, sa „reteatralizeze" drama, să redobîndească pentru teatru trăsăturile sale proprii, care-l individualizează faţă de celelalte manifestări ale artei, „reteatralizarea“ revenind ca un laitmotiv şi în programele estetice ale creatorilor de spectacol din aceste ultime decenii ale atît de zbuciumatei vieţi a teatrului contemporan. Ca să nu scape spectatorul de sub in- lluenţa „iluziei", _ „convenţiei" proprii teatrului, Strindberg renunţa la împărţirea piesei în acte : *„Cît despre tehnică, am încercat să desfiinţez împărţirea în acte. Mi s-a părut, în- tr-adevăr, că putinţa noastră de a ne lăsa amăgiţi a descrescut. In timpul pauzelor spectatorul are răgazul să gîndească şi să se sustragă astfel de sub influenţa sugestivă a drama- lurgidui. [...] Totuşi, pentru a da actorilor, spectatorilor clipe de repaus şi a nu-i sustrage pe cei din urmă de la efectele iluziei, am adoptat trei forme care toate fac parte din arta teatrală, iar în antichitate făceau parte din tragedie : monologul, pantomima şi baletul. Monologul s-a născut din monodie şi baletul din corul antic.“* [3]

^Aceeaşi idee a „reteatralizării" (nu ne-am propus s-o i'rmărim în evoluţia ei de-a lungul timpului, ci doar să-i punctăm prezenţa) o aflăm ca sursă generatoare de căutări în activitatea^ lui Meyerhold. Teatrul realist, care începe să degenereze pînă la a reproduce fotografic viaţa, probabil şi_ sub influenţa cinematografului, vrea să facă concurenţă vieţii. *„Or, teatrul este aită ; în consecinţă, totul trebuie subordonat legilor acestei arte. Legile vieţii şi legile artei nu sînt identice"*[4], scrie Meyerhold în *Tehnica mişcării scenice.* în consecinţă, cunoscutul regizor propune ca teatrul să se reîntoarcă la uneltele sale, actorul să *joace,* nu să trăiască : *„Actorul teatrului nou îşi va alcătui un cod al procedeelor tehnice, pe care le va putea deduce din studierea principiilor de joc ale marilor epoci teatrale."* [27] El nu-i cere actorului să adopte mijloace noi de expresie, ci să le folosească pe cele care-i sînt proprii.

---

[26] *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX,* voi. I, „B.P.T.", Editura Minerva, 1973, pag. 37—38.

[27] *Ibidem.*

In esenţa, căutările oamenilor de teatru din ultimele trei deccnii nu urmăresc nici ele altceva decît întoarcerea teatrului Ia modalităţile sale proprii de expresie.

Sub influenţa cinematografului, a televiziunii — acestea: dispunînd de mijloace tehnice care oferă iluzia că pot *reda* viaţa — teatrul a încercat s-o facă şi el. Concurenţa îi este, la drept vorbind, defavorabilă. Singura lui cale de supravieţuire este aceea de a-și recăpăta statutul. Filmul, televiziunea, pot fi receptate unilateral şi chiar în solitudine... Teatrul, nu ! Arta actorului de pe scenă se desăvîrşeşte sub ochiul spectatorului, actorii au nevoie de încurajarea publicului. In competiţie cu filmul şi televiziunea, teatrul nu poate să vieţuiască decît recîştigîndu-şi autonomia, individualitatea, adică redevenind o „convenţie", care se realizează în faţa unui public cu care comunică direct. Desigur, „revoluţiile", pe care oamenii de teatru le-au proclamat în adevărate programe estetice privind „reteatralizarea", nu pot fi absolvite de exagerări ; astfel, unele din *inovaţii* au ajuns» ia un moment dat, prin exagerare, să îndepărteze toate aceste mişcări teatrale tocmai de scopul propus, demolînd acolo unde voiau, de fapt, să ridice edificii teatrului, punînd temeliile unei construcţii şubrede, dar ele au determinat şi o revigorare a spectacolului contemporan, în primul rînd fiindcă au readus teatrul în focarul de interes al publicului larg.

Istoria teatrului va consemna, fără îndoială, existenţa campaniei new-york-eze „Bread and Puppet Theatre", ale cărei reprezentaţii se confundă cu o manifestaţie de stradă., un cortegiu de actori, marionete uriaşe, măşti, fanfare, adevărat carnaval brodat pe canavaua unui scenariu... biblic. Reprezentaţia denunţă relele lumii contemporane. Dar un astfel de mesaj se poate transmite foarte bine şi prin intermediul spectacolului tradiţional. „Bread and Puppet Theatre™ îşi propune însă să reînnoiască raporturile dintre teatru şi public (fiindcă în acest carnaval e angrenat şi publicul !)» Tendinţa de a exacerba doar una dintre caracteristicile spectacolului de teatru, — în cazul acesta raportul public-spec- tacol-interpreţi, propriu teatrului, deosebindu-1 astfel de film şi televiziune — o regăsim şi în *Happening.* Autorii acestei noi forme de expresie nu numai că implică publicul într-o formă directă de participare „artistică[11] la spectacol, ci-1 determină, cel puţin acestea par a fi intenţiile organizatorilor^ să creeze laolaltă cu interpreţii.

„Bread and Puppet Theatre" implică şi cl publicul iu spectacol. Dar spectatorii sînt dezavantajaţi, fiindcă în timp ■ce interpreţii acţionau după un scenariu cunoscut în liniile sale generale, publicul era angrenat într-o aventură necunoscută...

Happening-xA propune o experienţă trăită în comun şi de interpreţi şi de spectatori, o aventură inedită pentru arnîn- două taberele. El suprimă diferenţa dintre contemplaţie şi creaţie. Evident că un astfel de

spectacol nu transmite un mesaj, ci incită, scandalizează, ceea ce ar putea fi un fel de negare a societăţii cu racilele ei, dar tot atît de bine şi o descătuşare a instinctelor, cenzurate altfel de educaţie, care poate fi burgheză, mic-burgheză sau... oricare alta.

încercînd să recîştige publicul pentru teatru, să înlăture graniţa dintre scenă şi stal — graniţă inexistentă, probabil, în formele primare de teatru, atunci cînd el se năştea din ceremonialul religios — acest aşa-zis limbaj artistic, proliferând într-un număr uriaş de *„inovaţii",* a îndepărtat teatrul de artă, care este o formă de comunicare umană.

Prin exacerbarea unor trăsături proprii convenţiei teatrale, s-au îndepărtat de teatru şi cei care-şi propuneau să realizeze o nouă modalitate de comunicare între sc;nă şi sală.

Sigur, la începuturile sale, cînd teatrul abia începe să se desprindă din celelalte forme de comunicare umană, cău- tîndu-şi un mod de expresie propriu, actorul şi dramaturgul se confundau.

Astăzi, de exemplu, *Living Theatre* sau *Open Theatre* — două cunoscute companii nord-americane — socotesc necesară eliberarea interpretului de sub tirania textului.

Ideea nu-i chiar foarte nouă. Meyerhold propunea eliberarea actorului de textul dramatic — care-l făcea să acţioneze ca o marionetă în slujba dramaturgului — astfel încît să aibă libertatea de a evolua în cadrul unui scenariu renunţînd chiar la limbaj (o formă de comunicare proprie nu numai teatrului, ci şi literaturii), în favoarea gestului, pantomimei, care-i sînt caracteristice.

Cele două trupe citate eliberează şi ele interpretul de sub tirania textului, nu-i cer nici măcar să se înscrie într-un .-.cenariu. *„Actorul total format de aceste trupe nu szamăna .âtuşi de puţin cu interpretul cintăreţ, dansator, acrobat, specific mtisicalurilor sau teatrului de cabaret, ci este un creator ■de tip nou, cu drepturi depline de a crea semne şi mijloace*

dc comunicare cu spectatorul prin prezenţa lui fizică şi psihica, prin relaţiile pe care le stabileşte între corpul său şi spaţiul scenic, intre ritmul mişcării şi trupul teatral [...] Actorul total format în aceste trupe, creator al cuvînttihn, al acţiunii, mişcării, cîntăreţ şi dansator se deosebeşte de inter-- pretul tradiţional nu numai prin multitudinea sarcinilor lui, ci şi prin refuzul categoric de a renunţa la el însuşi, interpretând personaje." [28]

O incursiune în existenţa agitată a fenomenului teatral contemporan, pune în lumină manifestarea unor căutări c!e noi forme de expresie artistică, experimente adesea efemere, şi a unei mari deschideri pentru modernitate. între ele „teatrul imposibilului" [29] n-a reuşit să facă din arta spectacolului nici o fereastră deschisă spre realitatea obiectivă, nici o oglindă a sufletului omenesc şi are la bază confuzia între această fereastră deschisă spre viaţă şi viaţa însăşi.

„Teatrul imposibilului", ca şi *Living Theater* dealtfel, îşi motivează vocaţia punîndu-şi la bază sloganurile înscrise de studenţi pe zidurile Sorbonei şi ale Odeonului în timpul revoltei studenţeşti din 1968 : „Fii realist, fă imposibilul !“ şi „Imaginaţia la putere".

îndrăznelile *Living*-ului în direcţia „libertăţii sexuale", de pildă, îi apar pe bună dreptate lui Kott — ca şi publicului — depăşite, epuizate şi lipsite de sens. Spectatorii aşteaptă de la teatru tratarea unor probleme majore, de interes general, şi nu experienţe sexuale prezentate în văzul lumii.

Dar publicul este, totuşi, receptiv la modalităţile noi de transpunere scenică. In general, unele dintre noile experimente scenice — între care, „teatrul imposibilului" nu face excepţie — pleacă de la supralicitarea unor caracteristici ce pot marca, în anumite circumstanţe, în epoca actuală, existenţa individului, anume: singurătatea, incomunicabilitatea, simbolul, mitul etc.

O teză fundamentală a „teatrului imposibilului" este folosirea dezarticulată a cuvintelor, utilizarea bîzîiturilor, ne- chezăturilor, a urletelor, pe considerentul că strigătul este o comunicare mai eficace decît vorbirea articulată. Multe din noile experimente teatrale demonetizează permanent valoarea expresivă a cuvîntului, primejduind soarta lui ca clement do bază în structura componentelor imaginii scenice. Se uii .i acest lucru, se uită faptul că vorbirea articulată este şi v.i rămîne elementul fundamental al comunicării teatrale, deşi teatrul este comunicare nu numai prin cuvînt, dar şi prin tăcere, privire, imagine, mişcare corporală.

---

[0] Ileana Berlogea, *Teatrul american de ani*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1978, pag. 179.

[29] Jan Kott, *Sfhşitul teatrului imposibil,* în „Theatertreffen Magazin ’80“, publicaţie a Festivalului de teatru din Berlinul occidental.

Cultul operei neterminate şi considerarea esteticii repetiţiei, şi nu a spectacolului finit, drept principiu şi esenţă a teatrului, constituie o altă teză a „teatrului imposibilului", care nu recunoaşte necesitatea publicului teatral, ci doar a partenerilor la realizarea spectacolului scenic, or, teatrul ca act gratuit în sine şi pentru sine este desigur de neconceput.

După părerea lui Jan Kott, istoria „teatrului imposibilului[1]' este succesiunea încercărilor de a înlocui teatrul prin tot felul de dubluri : contra-cultură, ceremonial, rebeliune împotriva existenţei, transă metafizică etc., care favorizează grave denaturări aîe noţiunii de teatru şi ale finalităţii sale sociale.

Teoreticienii acestor inovaţii aduc, mai ales, argumentele — în principiu greu de contestat — experimentării unor formule inedite care să scoată fenomenul teatral din tradiţionalismul său. Numai că ceea ce aparent constituie un factor, ca să-i zicem aşa, de progres, pierde la un moment dat din vedere tocmai esenţa *umană* a teatrului, pe care-l transformă într-un fenomen ce ignoră preocupările şi idealurile omului.

A experimenta în teatru mi se pare o îndeletnicire aproape obligatorie, fiecare act teatral este, în felul lui, o experienţă inedită, o incursiune în necunoscut, o superba aventură. Cu condiţia, evident, ca aceasta să fie o aventură a omului care se caută pe sine, care încearcă să se înţeleagă în contextul semenilor săi, care doreşte să se cunoască mai bine pentru a putea deveni mai bun, într-o societate capabilă să-i ofere condiţiile unei dezvoltări plenare.

Acesta este, cred, sensul cel mai înalt şi absolut obligatoriu al experimentului teatral. Pe aceste coordonate se poate grefa şi capacitatea teatrului de a răspunde întrebărilor timpului său, de a-şi întreba el însuşi timpul şi de a se interoga pe sine. Această capacitate conferă teatrului dreptul de a fi contemporan cu publicul său, de a comunica cu acesta, peste barierele de limbă şi frontierele de aşezare geografică.

„Un teatru al omului'[1] este, desigur, al omului de pretutindeni, în măsura în care acest fel de teatru ţinteşte tot mai sus, spre năzuinţele omului către o viaţă mai bună, mai dreaptă, mai demnă pentru întreaga omenire. Platforma comunicării spirituale prin intermediul teatrului este una de înălţime, de aspiraţie, şi de aceea nici o intenţie de joasă tensiune, de degradare a fiinţei umane, nu va putea constitui un loc de întîlnire acceptabil pentru preocupările şi eforturile omului contemporan. Acestea sînt îndreptate — prin însăşi natura omului — spre mai bine, şi nici un fel de teatru, cît de „experimental" ar fi, nu va putea demonstra faptul că omul nu-şi doreşte o viaţă mai frumoasă, mai bună...

Mi se pare că aceste elemente, care pot compune noţiunea de „teatru al omului", explică în modul cel mai deplin capacitatea acestui încîntător şi important fenomen al societăţii şi al artei care este teatrul, de a trece vămile şi frontierele nestingherit. Ele explică, de asemenea, şi de ce teatrul românesc, care, în intenţiile şi prin cele mai de seamă

realizări ale sale, este „un teatru al omului", se bucură de prestigiu şi peste hotare, în faţa unui public exigent, prea puţin dispus să-şi acorde creditul, dar atunci cînd o face îl acordă numai valorii adevărate.

Sigur că, vorbind despre circulaţia operelor artistice valoroase, nu se poate presupune implicit că nonvalorile n-ar avea nici posibilitatea, nici puterea să circule — circulă cine poate! — şi pentru că noţiunea de valoare nu'se certifică printr-o adeverinţă cu ştampilă în regulă, şi nici acceptarea valorii nu este un proces chiar atît de simplu, constatăm că uneori circulă mai uşor, mai repede şi mai confortabil unele opere care nu se înscriu în perimetrul valorilor autentice.

Care sînt factorii care pot favoriza această circulaţie ?

Uneori, „moda". Dacă în domeniul vestimentaţiei moda constituie un factor activ şi adesea pozitiv, de împrospătare, de schimbare, de progres, în artă canalizează gustul public spre unele preferinţe, discutabile, să zicem spre un anumit tip de lucrare dramatică. Asistăm atunci : fie la un efort de „acoperire" a unor piese cu adevărat valoroase, dar care nu corespund „modei" la zi, fie la un proces de „descoperire" a unor lucrări meritorii, peste care s-a aşternut însă praful uitării, dar şi a altora, îngropate, în propria lor absenţă de valoare, ce se trezesc, miraculos, în centrul unei atenţii la care n-au sperat, poate, niciodată... Am trăit cu toţii unele perioade în care s-a „purtat" fie o piesă, fie un autor, fie un regizor, în aşa fel încît scenele respective puteau fi destul de uşor confundate, cu casele de mode...

Dar aspectul „mocîei“, care mi sc parc cel m.ii 11;k i„ cel mai înlesnitor de circulaţie nemeritată, este acela nonei.11 de ceea ce se poartă „dincolo", în Occident. Pc lîngu Iu orări de reală valoare, s-au jucat la noi şi piese pretins v.i loroase, fără ca acestea să se fi bucurat însă de o ascincnc.i generoasă preţuire nici măcar în ţara lor... In aceste cazuri, circulaţia pe criterii de modă a implicat şi un factor în plus, de omitere, de desconsiderare şi uneori chiar de dispreţ faţă de creaţia originală autohtonă care oferea modele cel puţin la nivelul celor importate, numai că acestea erau de „aici" şi nu de „acolo"...

Un alt factor care, după părerea mea, facilitează circulația nonvalorii, este concesia lăcută unui gust îndoielnic al unei părți a publicului față de care efortul de formare şi de educare estetică nu a dat întotdeauna rezultatele dorite.

Cunosc unele piese de teatru, banale şi oarecare, scrise de unii meşteşugari pricepuţi care elaborează, cum s-ar spune, cu „materialul clientului". Ei fac aşa-zise „piese pentru public" — dar nu într-un sens major, care să răspundă aspiraţiilor, sentimentelor şi ideilor înalte ale acestuia, nelăsîn- du-1 indiferent, ci care se mulţumesc să „placă", un divertisment de vreo 150 de minute şi nimic mai mult...

Sigur că există şi alți factori subiectivi ce croiesc

drum unor lucrări care, de fapt, n-ar trebui să circule...

Important este ca, impunînd adevăratele valori, să ocupăm numai cu acestea „culoarele de circulație", să contribuim la educarea mai intensă a publicului în spiritul asimilării lor şi astfel „autostrăzile artei" vor fi circulate numai de „vehicule apte de viteză" care-şi justifică prezența pe autostradă, fiind solide, noi, moderne, eficiente, nepoluante...

într-o îndelungată activitate legată nemijlocit de scenele teatrelor bucureştene, adesea a trebuit să reflectez asupra relaţiei dintre *valoare* şi *succes.* Pentru că un spectacol căruia îi atribuiam toate şansele ca să ajungă — pornind de la valoarea piesei şi a talentului creatorilor săi — un succes de public, începea, treptat, treptat, să apară tot mai rar pe afişul săptămînal sau să fie programat, potrivit experienţei şi intuiţiei organizatorilor, în acele zile socotite ca fiind „bune“ pentru teatru, adică în afara concurenţei cu televiziunea, cu competiţiile sportive etc. Eram convins că nu mă înşelasem socotind spectacolul respectiv ca fiind ieşit din comun, o confirmau şi cronicile de specialitate, şi totuşi... Normal (mi se pare foarte normal !), succesul ar trebui să

se afle într-o relaţie directă cu valoarea, în sensul că un spectacol valoros atrage neapărat un public numeros, numai în aceste condiţii teatrul putînd să-şi îndeplinească misiunea lui nobilă, să aibă eficienţa scontată. Am mai spus-o şi în alte împrejurări : nu concep teatrul decît în funcţie de spectatorii săi, căci spectacolul de teatru nu poate şi nu trebuie să devanseze capacitatea de receptare a publicului (situaţie posibilă în cazul celorlalte manifestări ale artei), el trebuie *sa fie înţeles* de acesta. Teatrul este o artă a *prezentului.* Desigur, teatrul însuşi trebuie să contribuie la continua ridicare a nivelului de înţelegere a publicului, dar acesta porneşte în primul rînd de la faptul că publicul vine la teatru.

Valoarea artistică este născută în relaţia obiect artistic- subiect social. Ea nu este nici transcendentală nici imuabilă, întrucît obiectul artistic este polisemie, cu o mare deschidere, este necesar ca, în procesul de i-eceptare, să apară o valorizare ale cărei criterii nu pot să existe de la sine, ele trebuie să fie rezultatul unui efort complex de educaţie prin care să punem publicul în situaţia de a se pronunţa în cunoştinţă de cauză asupra experienţelor sale artistice. Pentru că mentalităţile .şi comportamentele diferitelor comunităţi umane sînt într-o continuă mişcare, ceea ce produce noi etaloane de preţuire, adevărate mutaţii de ordin axiologic, în virtutea cărora operele de artă cunosc sau nu succes, nu de puţine*ori indiferent de valoarea lor.

Potrivit definiţiei date de dicţionare, valoarea este *„relaţia socială în care se exprimă preţuirea acordată unor obiecte sau fapte* (*naturale, sociale, psihologice), în virtutea unei corespondenţe a însuşirilor lor cu trebuinţele sociale ale unei comunităţi umane şi cu idealurile acesteia*.“ Or, *„acest raport are un caracter social, întrucît subiectul valorizator acordă preţuire acelor obiecte, activităţi sau creaţii care, prin însuşirile lor obiective, se dovedesc apte să satisfacă trebuinţe, necesităţi şi aspiraţii umane, iar aceste trebuinţe, necesităţi, aspiraţii sînt istoriceşte şi socialmente condiţionate de practică*[30]

Capacitatea reacţiei umane vizavi de valorile artistice, sensibilitatea artistică, depinde de un întreg sistem de referinţă care, plecînd de la condiţiile materiale ale vieţii sociale, se ridică sub influenţa mediului înconjurător (explozia informaţională, difuziunea mass-media, condiţiile de viaţă, revoluţi.i tehnico-ştiinţifică) la un nivel unde omul aspiră, m.ii mult ca niciodată, să se regăsească pe sine.

Dar oare *ce înseamnă valoarea în cazul spectacolului de teatru ţ* Care sînt factorii care o determină ? Un text dra matic de notorietate este un factor determinant, dar nu singurul. S-au văzut atîtea capodopere ale dramaturgiei uni versale, jucate cu sala goală, îneît nici nu mai este necesar să insistăm. Dacă nu vorbim despre spectacolele de divertisment, ci despre teatru adevărat, la temelia succesului de public trebuie să punem un text dramatic -asupra căruia să nu avem nici o îndoială.

[30] *Dicţionar de filozofie,* Editura politică, Bucureşti, 1978, pag. 759.

Concepţia regizorală şi cea scenografică sînt şi ele elemente determinante în aprecierea spectacolului ca valoros şi pot constitui adevăraţi piloni ai succesului de public. Neîndoios, actorii asigură şi ei garanţia unui spectacol nu numai valoros, dar şi de succes la public. Valoarea unui spectacol e determinată deci de factorii enumeraţi, aflaţi într-un proces dialectic de intercondiţionare ; dar numai cînd eforturilor depuse li se adaugă deplina adeziune a publicului la spectacol, putem vorbi de un adevărat succes.

Voi aminti aici două cazuri mai mult sau mai puţin semnificative. întîmplător, în preajma premierei cu *Richard al IlI-lea* la Teatrul Naţional, Televiziunea Română programase celebrul film cu Laurence Olivier în rolul titular. în cele din urmă, Televiziunea, graţie intervenţiilor teatrului, a renunţat la prezentarea filmului. A fost un act de întrajutorare. De unde neliniştile creatorilor de la Teatrul Naţional ? în primul rînd, Televiziunea prezenta un film şi nu un spectacol filmat ; publicul teatral (am putea spune т,tea- trofil“ !) nu era îndepărtat de spectacolul Teatrului Naţional, atît timp cît în zona lui de interes nu se afla nici subiectul dramei, nici acţiunea, ci „convenţia teatrală" (în care includem elemente specifice : concepţie regizorală, scenografica, interpretare). Cred că realizatorii spectacolului de la Naţional manifestau ei înşişi neîncredere în valoarea tocmai a acestor note distincte ale spectacolului de teatru faţă de film.

în aceeaşi săptămână cu premiera spectacolului montat de Li viu Ciulei cu *Furtuna* (Teatrul Bulandra), s-a transmis pe micul nostru ecran (precedînd-o cu o zi sau două), aceeaşi piesă — un spectacol filmat, realizat de studiourile de televiziune engleze. Rezultat: *Furtuna* lui Ciulei nu numai că a fost unul dintre spectacolele-eveniment ale anului

1978, ci şi unul din marile succese de public ale ultimelor stagiuni. Valoarea spectacolului, determinată de concepţia regizorală şi scenografică, de interpretarea de excepţie a actorilor, a spulberat teama de concurenţă. Succesul de public, deşi o mare parte din acesta văzuse, cu siguranţă, spectacolul de la televiziune, era asigurat şi de faptul că Teatrul Bulandra avea, socot, un foarte bun public propriu. Creatorii lui *Richard al III-lea* de la Teatrul Naţional au apreciat exact faptul că publicul lor era mult mai eterogen, că filmul televiziunii acoperea o anume parte din cerinţele acestui public ca spectator de teatru.

Nu de puţine ori, în experienţa noastră culturală, am asistat la răsunătoare succese ale unor creaţii mediocre şi la căderi regretabile înregistrate de adevărate opere de artă de diferite genuri. Criteriile de valorizare ale producţiilor artistice nu trebuie însă lăsate la voia întîmplării, ci orientate prin educaţie, corelate cu problematica şi virtuţile estetice ale operei care-i conferă seninii icaţie, pentru a se evita impostura artistică şi „inconştienţa" gustului.

Numai prin instruire şi educaţie cititorul, spectatorul, auditorul intervine ca o forţă care nu numai că urmează autorul, dar îl completează, îmbogăţindu-i şi reinterpretîndu-i în mod propriu opera, ceea ce este o condiţie indispensabilă a bucuriei estetice, a realizării eficienţei social-culturale scontate.

Succesul este şi nu este un criteriu al valorii. Se cunosc spectacole de ţinută înaltă, remarcabile în rigoarea lor artistică şi care nu s-au bucurat — cu toate că au fost recomandate călduros şi de către critica dramatică — de adeziunea corespunzătoare a publicului. Tot astfel, altă categorie de spectacole, pornind de la texte superficiale şi realizate cu mijloace scenice plate, banale, neinteresante, acumulează într-un răstimp extrem de scurt zeci şi sute de reprezentaţii, dovedindu-se favoritele unui public constant şi numeros. Care-i valoarea şi de unde începe succesul ? Cine pe cine induce în eroare ? Oare publicul să fie un receptor atît de contradictoriu ?

Adevărul este că, între aceste două ipostaze de extremă, există şi o realitate a teatrului, poate cea mai deplin concludentă pentru relaţia „succes-valoare“, în care acele spectacole absolut originale, puternice, respirînd aerul artei adevărate, se bucură de un succes fără echivoc, răsunător şi de lungă durată. Şi oare nu acelaşi public care, prin absenţa sa invalidează valoarea unui spectacol bun, poartă de asi.i d.iu spre triumf un alt spectacol care, poate, nu este mai presus decît primul ? De ce într-un caz publicul s-a înşelat, iar în c elălalt a intuit atît de bine, atît de exact, atît de complex şi de nuanţat, criteriul valoric al opţiunii sale ? Sigur că nici un succes nu este egal cu alt succes şi între două sau mai multe spectacole de referinţă intervin o mulţime de alte elemente, uneori imponderabile, care fac ca nici o valoare să nu semene cu altă valoare. Iată, de pilda, pe scena Tea irului Mic, *Maestrul şi Margareta,* după

Bulgakov, în viziunea regizorală a Cătălinei Buzoianu, despre care se poate spune încă de pe acum — la puţină vreme de la premieră ■— că reprezintă unul dintre succesele de seamă ale teatrului românesc, este un *mare spectacol,* gîndit şi realizat la un înalt nivel artistic, ce se distinge şi prin noutăţile pe care le aduce : un autor, o piesă, o expresivitate inedită, un mod aparte de a transpune scenic o carte. Sînt numai cîteva dintre elementele *în plus* care contribuie la impunerea unui anumit tip de succes, care personalizează valoarea, iar publicul — ştiind întotdeauna să răsplătească generos valorile cu personalitate
— transformă succesul într-un triumf de fiecare seară.

Există, desigur, în arta spectacolului, diverse elemente, oarecum independente, capabile să genereze succesul, cum sînt : o piesă de mare interes pentru public sau chiar un actor care se bucură, la un moment dat, de un prestigiu artistic atît de înalt, îneît publicul îi acordă un credit premeditat. Da, sînt spectatori care vin la teatru în primul rînd „pentru un actor", şi unele sondaje pe care le-am întreprins în acest domeniu au demonstrat faptul că actorul reprezintă prin el însuşi o forţă generatoare de succes. Şi, în definitiv, această încredere în forţa actorului nu constituie şi ea un criteriu de valoare ? .

TRADIȚIE, INOVAȚIE, MODERNITATE IN ARTA SPECTACOLULUI

Aflată în continuă mişcare şi transformare, lumea contemporană este astăzi diversificată din mai multe perspective : coexistenţa unor forme de organizare politico-socială fundamental diferite, existenţa unor stadii de dezvoltare deosebite, ceea ce presupune diferenţieri şi în nivelul de trai şi în stilul de viaţă, diversificarea formelor de activitate cul- tural-artistică etc.

Arta cunoaşte şi ea, mai mult ca niciodată, o mare varietate de stiluri, maniere, mijloace de expresie (Thomas Munro[31] distinge și comentează 400 ramuri său genuri de artă în epoca contemporană) și trăiește într-un climat în care are loc o perpetuă confruntare a trecutului cu prezentul, a naţionalului cu universalul.

Nimeni nu-și poate îngădui, în zilele noastre, nici măcar iluzia unei estetici unitare, a unor „reguli" universal valabile, aşa cum încercaseră, la vremea lor, Aristotel, Boileau sau Hugo, ale căror intervenţii privind fenomenul cultural, aveau să se constituie în legi, asigurînd în epocă progresul artei. Semnificativă mi se pare, în acest sens, definiţia artei pe care o dădea Felibien : *„Această cunoaştere pe care o dobîndim şi pentru care creăm reguli, este — după părerea mea — ceea ce se poate numi Artă."* [32] Abaterea de la regulă (amintind în acest context un exemplu clasic, premiera cu *Hernani* a lui Victor Hugo, manifest al romantismului) provoacă nu numai o luptă literară, ci chiar şi o încaieră :T ÎIMU- „clasiciști" şi „romantici". Istoria scandalurilor stîrnitc dr ultragierea „bunului simţ", în speţă a tradiţiei, c pasionam.i şi instructiva.

Și n-ar trebui să ne despărţim prea mult de zilele noastre şi nici de aceste meleaguri spre a afla adesea o opoziţie Irenetică la adresa „noului" chiar din partea unor oameni de buna-credinţă. Se impun însă cîteva disocieri. La debutul pe scenă ai *Nopţii furtunoase,* autorul

[31] Thomas Munro, *The Arts and their Intcrrelation,* New York, Liberal Arts Press, 1949.
[32] Cf. Dan Grigorescu, *Constelaţia gemenilor,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, pag. 61.

provocase scandalizarea „jivpînilor" şi chiar reticenţa esteţilor. Puşi sub lupa spiritului acid al marelui Caragiale, jupînii revendicau pedepsirea dramaturgului în numele „românismului", al patriotismului lor de cafenea. „Gusturile subţiri" manifestau rezerve faţă de invazia de mitocănii pe scenă, de parcă acestea ar fi aparţinut creatorului şi nu contemporanilor, care „se dădeau în stambă" fără menajamente chiar în parlament, probînd astfel patriotismul lor găunos, revoltător. Iată ce consemnează Valentin Silvestru în volumul *Elemente de caragialeologie* :

„Joi 18 ianuarie 1879 s-a reprezentat întîia oară, la Teatrul Naţional din Bucureşti, comedia «O noapte furtunoasă» scrisă de un tînăr gazetar, critic şi umorist de 27 de ani, Ion Lnca Caragiale. Din motive necunoscute, numele autorului n-a apărut pe afiş, dar toată lumea ştia despre cine e vorba. Spectacolul a avut un succes deosebit, consacri nd debutul unui dramaturg care, în acea seară, era proiectat şi ca scriitor pe orbita universalităţii. Contemporanii mi aveau însă acest fior (I-au simţit ceva mai tîrziu), ba s-ar putea spune dimpotrivă. A treia zi, un cronicar teatral influent denunţa piesa, în cel mai mare ziar, ca imorală şi nedramatică, rău scrisă, fără haz, el incitînd la o protestare unită; aiţii, în zilele următoare, atacară instituţia de artă pentru condamnabila uşurinţă de a fi propulsat scrierea, cerîndu-se guvernului încetarea subvenţiei de stat, pentru «nimicirea unei astfel de scene». Comitetul teatral şi directorul Ion Ghica, zdruncinaţi, hotărîră schimbări în text şi suprimarea finalului, socotit de o indecenţă supremă. La a doua reprezentaţie, din 21 ianuarie, autorul se văzu deci, cu stupoare, modificat. Suportă uimit huiduielile şi fluierăturile din sală. Cine se scandaliza astfel ? Aflăm de la un martor (citat de I. Massoff) : «Se răspîndise vestea că piesa lovea în instituţia Gărzii cetăţeneşti; băcani, cîrciumari, chiristigii, toţi de la căpitan în sus erau în păr de faţă să facă scandal». Dramaturgul debutant avu în acea seară o altercaţie violentă cu directorul ge?7eral al teatrelor, şi scăpa ca prin urechile acului de haidamacii vociferanţi care-l aşteptau în faţa clădirii, puşi pe bătaie. Adresă un memoriu instituţiei, în care spunea răspicat: «Retrag piesa mea de la D-voastră şi nu admit a se mai reprezenta». Intr-adevăr, ea a beneficiat doar de două seri, după care nu s-a mai jucat patru ani“ [33] Desigur, un astfel de scandal

---

[33] *„Pe scena Naţionalului, caci unii dintre actori au înjghebat o trupa de turneu şi au prezentat-o, chiar în acea vară, la Tg. Jiu, Turnu- Măgurele şi Turnu-Severin. Aici s~au aflat în sală şi Titu Maiorescu cu Caragiale. Cum unii au fluierat la sfîrşitul reprezentaţiei, cei doi s-au amuzat copios, criticul oferindu-i, la cină, în compensaţie, autorului,* o *cupă de şampanie^.*

Valentin Silvestru, *Elemente de caragialeologie*, Editura Eminescu,

îşi are sorgintea în primul rînd în social. Cu toate acestea, opera maestrului şi-a căpătat drept de nemurire.

Sică Alexandrescu, marele regizor al scenei româneşti, creează la Naţionalul bucureştean, cu o trupă de excepţie, un spectacol virulent — O *scrisoare pierdută* (1952) — novator prin reliefarea acuzelor aduse societăţii burgheze. Judecind însă după însemnările critice ce ne-au rămas de la contemporanii montărilor anterioare, esteticeşte el se înscrie pe linia tradiţiei. Viziunea scenica a lui Sică Alexancîrescu a făcut apoi şcoală şi era greu de crezut că publicul va suporta O *scrisoare pierdută* aşa cum o gîndise Liviu Ciulei pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra‘£ (1971). Au fost critici dramatici care n-au reuşit să sesizeze în admirabila montare a lui Ciulei decît mirosul mititeilor pe jar din scena finală. Publicul a primit cu entuziasm spectacolul, poate nu întotdeauna conştient de resorturile acestui act artistic pe care-i consider prin excelenţă novator.

în vechile montări, Tipătescu şi Trahanache fac politica amfitrioanei, sînt „jucaţi“ în frîu de către Zoe, care se implică accidental în jocul politic, încercînd să înlăture scandalul public. In montarea lui Ciulei, Tipătescu devine factorul motor al întregii trame, el e rechinul politic, anulînd dintr-un condei mistificarea aşa-zisei democraţii prin care acced, fără scrupule, la putere, opozanţii. Demistiîicarea regimului politic burghez se face astfel fără cruţare.

Cetăţeanul turmentat, tratat cel mai adesea ca o hahaleră debusolată, în care critica tradiţională intuia victima, se comporta, {ara exagerările unei demonstraţii partizane

---

Bucureşti, 1979, pag. 220—221.

[33] Alvin Toffler, *Şocul viitorului,* Editura Politică, Bucureşti, 1974. pag. 46_47._

ideii regizorale, ci cu subtilitate şi în spiritul adevărului p<* care-l suporta textul lui Caragiale, ca un membru de drept al lumii incriminate, dar avînd pretenţii de onestitate. Spectacolul lui Ciulei devine astfel o acerbă acuza a poliiici.i nismului burghez, necontravenind nici textului dramatic şi nici montărilor anterioare, ci explorînd cu mult mai adînc în filonul de adevăr al piesei.

De obicei, în faţa noului lipsit de ostentaţie, nu numai publicul, dar si criticii de teatru au un moment de nedumerire. Unii vor nega, alţii vor încerca să-şi reconsidere instrumentele cunoaşterii. Cei dintîi vor căuta cu insistenţă fisuri imaginate de eul lor, ca neconforme cu realitatea. Ceilalţi vor accepta că un punct de vedere ce le e străin este lotuşi o propunere viabila, care nu demolează textul lui Caragiale, ci, dimpotrivă, îl explorează.

Avem la ora actuală un alt spectacol de succes cu O *scrisoare pierduta*, la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", în regia Iui Radu Beligan. Cred că el se înscrie, fără ia imita, în tradiţia montărilor noastre clasice, în continuarea celei realizate de Sică Alexandrescu, avînd însă un merit în plus, acela de a fi adus în scenă versiunea integrală a textului lui Caragiale. Nu e un „produs retro", atît de la modă, ci o propunere originală de spectacol care atestă, încă o dată, „coexistenţa paşnică" a două gmdiri regizorale — spectacolul de la „Bulandra" continuînd să facă şi el săli pline — faţă de un text cu adevărat inepuizabil pentru adevăraţii creatori.

Am fost martori, în ultimii ani, la atitudini diametral opuse faţă de *Răceala* lui Marin Sorescu, piesă montată, de Dan Micu, pe scena Teatrului Bulandra. E adevărat, participând la unele competiţii artistice spectacolul n-a luat premiul întîi, dar numărul reprezentanţelor cu săli arhipline e azi de ordinul sutelor, în timp ce, urcate pe aceeaşi treaptă a podiumului de premiere, alte spectacole, tot cu piese istorice, abia au trecut rampa cîtorva zeci de reprezentaţii...

Publicul a validat o formulă de teatru mai puţin obişnuită care a trezit, probabil, opoziţia unor membri ai juriului ! *Raceala* nu e un spectacol în maniera consacrată a teatrului istoric, nici de la noi şi nici de pe alte meleaguri. Faptul că eroul istoric nu apare „în carne şi oase‘(pe scena, nu este cu totul nou, rezistenţa acelei părţi a juriului nu putea veni, deci, din „şocul" noului. Aş zice însă că absenţa eroului de pe scenă a fost mai puţin uzitată într-o piesă istorică, obişnuiţi fiind ca mesajul să ne fie transmis tocmai dc către el. în teatrul istoric tradiţional, -acceptăm fără reticenţă patetismul eroului, fiindcă el este investit, nu numai de către autor, ci chiar de istorie, cu o misiune socială şi politică, şi e firesc ca adresîndu-se maselor, al căror exponent este, să le

înflăcăreze prin cuvînt. în *Răceala,* Vlad Ţepeş e o permanenţă prin ecoul acţiunilor sale în conştiinţa poporului. *Răceala* nu are patetismul verbului rostit la rampă, ci o atmosferă patetică. Cei care s-au grăbit să vadă în *Răceala* o demitizare, au greşit. Dimpotrivă, domnul e repus în drepturile sale în conştiinţa spectatorului contemporan nu prin extragerea de pe răbojul istoriei a cîtorva bătălii cîşti- gate, ci prin relevarea conştiinţei poporului căruia Vlad Ţepeş îi era domn. Vlad Ţepeş n-a repurtat victoriile militare ale lui Ştefan cel Mare. Patriotismul, curajul şi vitejia nu-i sînt însă mai prejos.

Una dintre caracteristicile definitorii ale lumii contemporane o constituie schimbarea, transformarea, mutaţia într-un ritm rapid a structurilor sociale, cu un cuvînt „tran- zienţa" — folosind un termen teoretizat de către Alvin Toffler, care spune : *„Acceleraţia schimbării, însă, modifică radical echilibrul dintre situaţiile noi şi cele familiare. Viteza în creştere a schimbării ne sileşte să facem faţă nu numai unui curent mai rapid, dar şi unui număr crescîtid de situaţii care nu au nimic cu experienţele noastre anterioare.“* [4]

în *Civilizaţia la răscruce*[34] se subliniază cu argumente concludente că, în epoca tehnicistă pe care o trăim, frumuseţea nu încetează să fie o necesitate de acelaşi ordin ca şi inteligenţa şi eficacitatea, ceea ce are drept consecinţă faptul că valoarea artistică încetează, parţial, să mai fie un apanaj al obiectelor de lux.

Nu vom încerca să definim, în acest eseu, raportul între *tradiţie-inovaţie-modernitate* în artă — întrucît el este, pe de o parte, un fenomen extrem de complex ce nu se pretează la delimitare în noţiuni finite, iar pe de altă parte, are un conţinut mult prea bogat şi în permanentă evoluţie, ceea ce face imposibilă stabilirea unui moment static în care să se facă disecţia amănunţită a fiecărei componente astfel încît să se poată construi o teorie complet conturată — dar folosirea pe parcurs a noţiunilor amintite ne ol>li|>,ă să im lăm succint accepţiunea pe care le-o acordăm. Asilel, în sen sul cel mai larg, *„tradiţia este ansamblul de concepţii, tie- dinţe, datini care se statornicesc istoriceşte în cadrul unor grupuri sociale (popoare, naţiuni) şi care se transmit din generaţie în generaţie*[35]

Arta, ca formă a activităţii umane şi a conştiinţei sociale, este caracterizată prin structuri expresive, care poarta în ele putinţa de a comunica şî determina o emoţie specilică cu caracter complex, vizînd în acelaşi timp senzorialitatea, afectivitatea şi inteligenţa.

Structurile expresive ale artei sa materializează prin intermediul unui limbaj specific, care realizează, cu sau fără voia artistului, o comunicare între el şi cel ce receptează opera de artă. Creaţia artistică reprezintă un act de cunoaştere, avînd, pentru cel ce o receptează, o funcţie cognitivă, dar forţa ei de influenţare a conştiinţei receptorului este cu atît mai mare cu cît valoarea ei estetică este maî pregnantă. Filosofii marxişti acordă o mare importanţă caracterului estetic al culturii şî artei, demonstrînd că atît virtuţile cognitive, cît şi cele educative sînt precare în lipsa valorii estetice.

Deosebit de interesante mi se par, din acest punct de vedere, unele precizări pe care le-am desprins din lucrările publicate în anii'din urmă de cercetătorii noştri în domeniul esteticii. Astfel, definind cultura ca un *„ansamblu de produse cumulative ale cunoaşterii şi practicii umane",* Al. Tă- nase arată că aceasta cuprinde următoarele *momente constitutive,* într-o *succesiune logico-istorică* ce reflectă însăşi dialectica practicii sociale :

[34] *Civilizaţia la răscruce,* Editura Politică, Bucureşti, 197C.
[35] *Dicţionar de filozofie,* Editura Politică, Bucureşti, 1978, pag. 738.

„1. C u n o a ş t e r e a (momentul gnoseologic) : *reflectarea mai mult sau mai puţin adevărată a unor legi, fapte sau procese naturale sau sociale, obiective sau subiective. Cultura este deci, în primul rînd, un* act de cunoaştere, *un rezultat cognitiv al activităţii practice...*

2. V a l o a r e a (momentul axiologic) : *raportarea rezultatelor cunoaşterii la nevoile, trebuinţele şi aspiraţiile omului,* aprecierea lor critică *în funcţie de interesele social- umane...*

3. C r e a ţ i a (momentul creator)... *este momentul de salt calitativ de la un fapt natural sau social-individual ori colectiv —■, de la un act psihic sau cognitiv, la un fapt de cultura... Din cultură face parte deci nu numai ansamblul* constituit *al valorilor finite, ci şi însuşi* procesul creator *prin care iau naştere aceste valori.*

4. C o m u n i c a r e a (momentul comunicaţional) : *generalizarea socială şi asimilarea critică a valorilor culturalc, integrarea culturii în totalitatea praxisului social, realizarea funcţiei sale sociale, a rosturilor sale umane."* [36]

Orice producţie artistică, parte componentă a culturii, este caracterizată prin toate aceste momente constitutive.

în sens larg, cultura, deci, implicit toate elementele ei componente, este alcătuită — aşa cum precizează, înaceeaşi lucrare, Al. Tănase — din două cicluri :

a) *un ciclu al creaţiei şi instituirii valorilor ;*

b) *un ciclu al circulaţiei şi realizării valorilor. Acest al doilea ciclu este tocmai civilizaţia,* adică cultura în acţiune. [37]

Revenind la problema tradiţiei şi inovaţiei în artă, se poate spune că acest raport reprezintă *„în esenţă,* — după cum subliniază D. Matei — *problema apariţiei unor forme artistice noi, în raport cu o structură spirituală nouă, o problemă de construcţie spirituală, apărută în procesul de evoluţie al raportului artei cu civilizaţia şi cultura*.“ [38]

Acelaşi autor afirmă că *tradiţia* este simultan şi *sursă de viaţă* şi sursă de *creaţie,* ba chiar, adăugăm noi, şi *document istoric.* Este sursă de viaţă în măsura în care conţinutul ei rezidă în semnificaţiile specifice cuprinse în opera de artă şi caracterizează atitudinea estetică a creatorului faţă de realitatea materială şi spirituală, în măsura în care reuşeşte să fie pe aceleaşi lungimi de undă cu sensibilităţi capabile de a-i decanta şi recepta mesajul social-uman. Este sursă de creaţie pentru că, prin mesajul ei umanist, sugerează o experienţă valabilă pentru toate epocile istorice umang. Şi, în sfîrşit, este document în măsura în care se constituie ca o adevărată „memorie socială" ce conţine în ea posibilitatea dc a conserva şi transmite semnificaţiile şi scopurile majore ale activităţii umane. Sînt numeroase operele, ce aparţin tezaurului literaturii universale, din care putem afla muli mai multe lucruri de esenţă, de detaliu chiar, despre problemele epocii în care au trăit scriitorii respectivi, decît din lucrările specializate de economie politică, istorie etc.

Sistemul tradiţiilor artistice nu poate fi tratat izolat, făcîndu-se abstracţie de tradiţiile gîndirii estetice, de *„o diagramă de principii şi ipoteze constructive integrabile experienţei artistice... acele principii estetice care sînt aduse în cîrnpul noii experienţe artistice, în scopul de a valida, pe baze inedite, problemele formei.* “ [10]

---

[36] Alexandru Tănase, *Cultură şi civilizaţie,* Bucureşti, 1977, Editura Politică, pag, 21—22.

[37] *Ibidem,* pag. 154.

[38] Dumitru Matei, *Tradiţie şi inovaţie în artă,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1971, pag. 119.

[38] Dumitru Matei, *Tradiţie şi inovaţie în artă, ed. cit.,* pag. 16.

O modalitate tradiţională de exprimare estetică nu duce neapărat la o expresie similară a obiectului, fapt vizibil în diversitatea de substanţă, formă şi valoare a principiilor care-i dau individualitate.

Explicaţia perenităţii operei de artă se pare a sta în reprezentativitatea ei, în generalitatea ei social-umană şi depinde fundamental de sistemul de valori prin care prezentul priveşte şi asimilează axiologic trecutul.

Semnalînd importanţa educaţiei în procesul de făurire a omului de mîine, fapt valabil şi pentru formarea capacităţii de receptare a artei, Alexandru Tănase arată în volumul mai sus citat că, în perspectiva civilizaţiei socialiste, această problemă nu se pune în termeni exclusivişti :

„— *nu ruperea, ci construcţia celor mai solide punţi între trecut, prezent şi viitor ;*

— *nu repudierea pur şi simplu a trecutului, a valorilor tradiţionale, ci opţiunea pentru un viitorism radical, deoarece fără trecut nu există istorie şi fură istorie nu există nici viitor, iar fără bătrîni (cu înţelepciunea lor) nu există tineri*;

— era cibernetică nu *alungă (nu trebuie să alunge) înţelepciunea care nu este pur şi simplu o floare pietrificată a sufletului, ci un resort adînc, aerul curat al acestuia ; nu izgoneşte visul, căci acesta nu e opusul ireductibil al ştiinţei, ci partea de fantezie, de cutezanţă romantică a cunoaşterii ce tinde să exceadă puterile efective ale ştiinţei*[39]

Pledînd pentru necesitatea luării în considerare a fenomenului artistic în perspectiva teoriei artei, Ion Ianoşi evidenţiază, la rîndul său, faptul că : „*Secolul nostru e arcuit pe ştiinţă şi estetica tinde să se satureze şi ea de substanţă ştiinţifică. Procesul este firesc şi salutar — pînă la punctul in care refuzul necesar al metafizicii se converteşte într-o apologie a „fizicii“, inadecvată totuşi explicitării realităţilor prin excelenţă spirituale."* [40]

Cîteva dintre spectacolele ultimelor stagiuni teatrale bucureştene ne fac să constatăm, alături de critica de specialitate, un fapt îmbucurător : „clasicii nu vor să îmbătrî- nească“. Mă gîndesc îndeosebi la *Hamlet*-ul montat de Dinu Cernescu pe scena de la Nottara, la admirabilul spectacol *Furtuna,* realizat în regia şi scenografia lui Liviu Ciulei pe scena Studio a Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra", *O noapte furtunoasă* în regia lui Alexa Visarion pe scena Majestic a Teatrului Giuleşti, sau la *Don Juan* la Teatrul de Comedie, în viziunea lui Valeriu Moisescu. Unele dintre spectacolele cu opere clasice, montate tot în ultimele stagiuni, ţin să mă contrazică. Dar în asemenea situaţii, cred că vina nu aparţine clasicilor, ci opţiunii repertoriale, şi cel mai adesea realizatorilor spectacolului ; nu toate textele clasice (cred că s-ar cuveni făcute disocieri între „opere clasice" • şi opere ale unor clasici, primele concretizate prin valoare, celelalte prin apartenenţă) pot înfrunta timpul, după cum atributul contemporaneităţii unui spectacol nu rezidă doar din prezenţa fizică a creatorilor în epocă.

Unele texte sînt atît de bine ancorate în epoca lor, încît eforturile regizorilor şi actorilor de a le „actualiza" cu orice preţ se transformă în tot atîtea nereuşite — spectaculoase în cazul unor regizori şi actori de primă mînă, anoste şi trecute sub tăcere în cazul celorlalţi. Sînt partizanul convins al ideii că textul trebuie să aducă în scenă răspunsuri la întrebările majore, de viaţă, pe care şi Ie pun spectatorii. Acest lucru se poate realiza, în primul rînd, prin piese ale dramaturgilor contemporani. Cînd într-un repertoriu sînt incluse prea multe piese clasice, în detrimentul celor contemporane, declaraţia patetică despre „contemporaneitatea" clasicilor sună mai degrabă a justificare ; directorului de scenă

îi e mai uşor să „colaboreze" cu clasicii, directorul de ie,mu şi secretariatul

[39] Alexandru Tănase, *Cultură fi civilizaţie,* Editura Politică, Bucureşti, 1977, pag. 325—326.

[40] *Estetica filozofică şi ştiinţele artei,* studiul *Pledoarie pentru „filozofia artei",* autor Ion Ianoşi, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1972, pag. 45.

literar au mai puţină bătaie de cap decît cu dramaturgii contemporani. Autoritatea clasicilor jusiilică Iip ..i de curaj a celui ce nu e altceva decît un funcţionar culuir.il. I.încezeala în gîndire, comoditatea, rutina, necunoaşterea realităţii, îngreuiază în teatru dialogul creator, constructiv *cu* dramaturgul contemporan şi ridică prea uşor bariera rampei, dînd cale liberă unor texte mediocre, convenţionale, în care se mimează „chinuitoare întrebări" cărora viaţa le-a dat răspunsuri cu mult mai înainte de a fi aduse pe scena. Dintr-o practică îndelungată în chiar „miezul problemei", am ajuns la convingerea că naşterea spectacoklor de rezistenţă cu piese contemporane a fost însoţită aproape întotdeauna de „chinurile facerii". E o mare satisfacţie ca, la apariţia unui astfel de spectacol, să-ţi poţi spune ţie însuţi : da, merita să te baţi pentru realizarea acestui spectacol ! *Puterea şi Adevărul* a lui Titus Popovici sau *Interviu,* piesa Ecaterinei Oproiu, amîndouă la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", s-au născut greu, chiar dacă mai înainte de a fi reprezentate scenic, ca „subiect", ele intraseră în conştiinţa publicului : în primul caz printr-unul din cele mai bune filme politice româneşti, cu titlul omonim, în cel de-al doilea prin interviurile pe care autoarea le publicase îîi „Contemporanul" şi apoi le reunise într-un volum care văzuse deja lumina tiparului. De aici şi convingerea mea că teatrul are, în multe împrejurări, nu numai o mare putere de penetraţie în conştiinţa publicului, ci şi dificultăţi mai mari de receptare. „Educarea" spectatorului de teatru necesită timp, familiarizarea lui cu scena, o mai mare putere de generalizare şi sintetizare în acelaşi timp ; teatrul te solicită să iei atitudine, cerindu-ţi să reflectezi, să gîndeşti într-un timp mai scurt. Dramaturgul lasă măcar impresia unei mai mari obiectivizări a creatorului, el îţi prezintă lumea şi-ţi cere să te pronunţi singur. Subiectivitatea lui faţă de cea a romancierului, de exemplu, se manifestă cu predilecţie în selecţia faptelor, a tipologiilor, dar el nu te sfătuieşte tot timpul cum să gîndeşti tu însuţi. El nu te „ajută" în înţelegere, aşa cum o face comentariul prozatorului sau imaginea filmată, nu te con- strînge să-i dai dreptate. Dacă dramaturgul „îţi bagă degetele în ochi" cu prea multă insistenţă, arătîndu-ţi, chipurile,' în ce direcţie să priveşti, sub „dispreţul seniorial" al cuvîntu- lui, sub această neîncredere în capacitatea de înţelegere a

publicului, afli uşor că nu-şi stăpîneşte uneltele, că îi lipseşte harul...

Dramaturgul trebuie să lase creatorului de spectacol dreptul de a gîndi cu capul lui, după cum creatorii spectacolului — actori, regizori, scenografi — lasă această libertate spectatorului, ceea ce face ca între cronicari să existe opinii contradictorii asupra aceluiaşi fapt, începînd de la sensurile piesei, pînă la interpretarea actoricească. Reamintim că un precept al teatrului, care se revendică încă din opera marilor tragedieni ai antichităţii, spune că teatrul trebuie să-i obişnuiască pe spectatori să gîndească, să poată găsi ei înşişi răspuns întrebărilor timpului lor.

Din această „libertate", pe care ne-o oferă cu generozitate atît textul dramatic, cît şi spectacolul, cred că se nasc ezitările şi chiar reticenţele celor investiţi la un moment dat cu sarcina de a aprecia valoarea ideatică şi estetică a unei montări. Nu există numai riscul ca dramaturgul şi creatorii spectacolului să nu cunoască realitatea, ci şi riscul ca cei care apreciază actul artistic să nu fie cu adevărat liderii publicului, cu atît mai mult cu cît masa acestora este foarte eterogenă. în teatrul occidental, spectacolul e judecat, de cei care „investesc" în el, prin prisma profitului, a rentabilităţii financiare. Politica lor repertorială este, de regulă, o politică a rentabilităţii pecuniare. La noi, cel care investeşte e însuşi poporul român. Şi el cere teatrului să fie rentabil, dar o rentabilitate de cu totul altă natură : teatrul trebuie să promoveze ideologia partidului, să se adreseze, în virtutea spiritului democratic care animă întreaga noastră viaţă socială, unui public cît mai larg, să fie un mijloc de educaţie comunistă, să contribuie la formarea omului nou, constructor conştient şi devotat al societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

în ce constă atunci libertatea creatorului în societatea de consum, ce îndreptăţeşte trîmbiţarea acestui slogan, cînd el trebuie să răspundă unei cerinţe foarte precise, banul ? Cînd teatrul devine o întreprindere care funcţionează după legile capitalului ? Căutările sale în plan artistic vor fi guvernate de aceleaşi legi. Nu contest că unele din aceste căutări sînt de natură să îmbogăţească mijloacele de exprimare ale teatrului, ci faptul că ele ar fi expresia libertăţii creatorului.

Adevărata libertate a creatorului se află însă în societatea socialistă, atît timp cît crezul şi idealul lui politic sînt cele ale poporului din care s-a ridicat. însuşindu-şi ideologia partidului, el nu va fi niciodată în contradicţic cu cei cârc i apreciază arta. Raţiunea căutărilor sale nu este aceea de a şoca cu orice preţ, de a zgîndări interesul cu acoperire în profit, ci de a înnoi mijloacele de expresie ale artei în consens cu rosturile care revin acesteia în societatea noastră.

Declaraţiile multor creatori din occident vizează o ruptură fundamentală cu orice tradiţie, deşi practic acest lucru e imposibil. O artă care să înceapă de la zero pe cine ar putea să slujească ?

Construim o societate nouă, revoluţionară. Unii au crezut că e posibil să renunţăm la tezaurul culturii româneşti acumulat de veacuri. Or, o nouă societate poate fi edificată numai preluînd, ducînd mai departe valorile, tradiţiile progresiste şi revoluţionare ale poporului nostru. Implicit, o artă nouă trebuie să se dezvolte pe solul acestor tradiţii. Operele reprezentative ale culturii naţionale nu s-au bucurat niciodată de o mai adîncă cunoaştere şi recunoaştere decît în zilele noastre. Avem o largă deschidere spre nou, dar niciodată clasicii literaturii noastre nu au beneficiat de ediţiile de masă publicate azi, niciodată nu s-a jucat pe scenă mai mult Caragiale, Camil Petrescu, Delavrancea etc. De asemenea, preluînd marile valori ale culturii universale, niciodată nu s-a jucat un număr mai mare de spectacole Shakespeare, Moliere ş.a. Mişcarea noastră teatrală se bucură azi de prestigiu pe cele mai îndepărtate meridiane ale lumii. De ce ? Ideologia noastră e străină altora, şi totuşi teatrul nostru este bine primit. Trebuie să tragem concluzia că lumea

apreciază virtuţile lui tocmai fiindcă ele poartă marca spiritului românesc, izvorît atît din tradiţie, cît şi din caracterul novator al acestei mişcări artistice.

Arătîndu-mă partizanul contemporaneităţii în teatru, nu numai a textului de actualitate, ci şi al contemporaneizării textului clasic, nu voi nega însă şi rostul — într-o mişcare teatrală ca cea a noastră — a acelor texte, implicit al acelor spectacole pe care ne-am deprins a le numi uneori „teatru- muzeu“. Vreau să spun că nu-mi repugna onestitatea acelor montări corecte prin care teatrul se manifesta în principal ca un factor de culturalizare. Spre regretul nostru, trebuie să spunem că mai sînt încă spectacole cu texte contemporane care n-au nici măcar valoarea acestor spectacole de muzeu : nu mai ştiu ce „filozofări" în jurul degetului, cu intelectuali angoasaţi, sau poveşti cu ţărani şi muncitori aduşi în scenă în cele mai banale ipostaze, „reproducînd", chipurile, viaţa,

nu merită atributul de teatru contemporan (chiar dacă în statistici apar ca spectacole inspirate din zilele noastre...)

Neîndoielnic că spectatori de teatru sînt cu mult mai mulţi decît cititori de teatru. Nimeni nu mă va convinge, de exemplu, că *Răzvan şi Vidra* a lui Hasdeu, multe din textele lui Corneille şi Racine (aleg la întîmplare) pot genera spectacole, oricît de mare ar fi regizorul, care să echivaleze în conştiinţa spectatorului contemporan răsunetul pe care acestea I-au avut în epoca apariţiei lor, cînd ele răspundeau interesului publicului nu numai prin frumuseţea versului, ci şi prin dimensiunile eroilor care puteau constitui idealuri de comportament şi acţiune.

Pentru mine, spectatorul contemporan, asemenea piese reprezintă în primul rînd istorie literară. Din aceleaşi considerente citesc Dumas, Dickens, Nicolae Filimon sau Ne- gruzzi. Nu pentru caracterul lor contemporan. Ele sînt asemănătoare poate cu exponatele dintr-un muzeu.

Am scris despre modul cum cred că trebuie montată o piesă clasică, folosindu-mă de destăinuirile a numeroşi creatori de spectacol. în acest context, mi se pare necesar a stabili doar prin ce anume textul dramatic clasic rămîne în zona de interes a publicului contemporan.

în primul rînd, fără îndoială, prin relevarea unor trăsături naţionale şi universal-umane, a unor trăiri şi sentimente, proprii omului, celui care a trăit acum cîteva secole şi chiar milenii, ca şi celui de azi. Expresie a *eu*-lui care, determinat de mediul social, are totuşi o puternică autonomie faţă de acesta.

Sentimentul iubirii şi complicatul mecanism care-l provoacă, în trăsăturile sale definitorii, e acelaşi şi pentru Li-Tai-Pe şi pentru Nichita Stănescu, dacă ne referim la cei care au lăsat şi lasă mărturie asupra lui ; cavalerul medieval va fi suferit din dragoste aşa cum e în stare să sufere şi omul zilelor noastre...

Desigur, fără a cădea în sociologizare, putem spune că, între cele două fiinţe care iubesc, depărtate în timp cu sute şi sute de ani, aprecierea fiinţei iubite se face după un alt sistem de valori, dar sentimentul, putînd fi generat de cauze diferite, e acelaşi. Poezia, — liricul, ca expresie a *eu*-lui — nu are graniţe în timp. Din această condiţie „se înfruptă" şi dramaticul ; în fond, tragedia, drama sau comedia se realizează prin înfruntarea unor ew-uri. Monologul, considerat a fi gen dramatic, cuprinde destăinuirile unui personaj, provocate de împrejurări diferite. Sîntem tentaţi să ne regăsim, adesea, în personajele unei piese nu fiindcă am nai aceeaşi experienţă, ci fiindcă stări conflictuale diferite ne pui genera reacţii asemănătoare.

In al doilea rînd, cred că operele clasice prezintă interes pentru contemporanii noştri prin valoarea lor de docu ment, de informaţie transmisă. Această calitate aparţine mai ales epicului şi dramaticului.

Fiind un reflex, mijlocit, al relaţiilor sociale, romanul sau piesa de teatru ne transmit informaţii care, cum spuneam, uneori, concură cu istoria şi economia politică. Engels aprecia că opera lui Balzac îi furnizase mai multe informaţii dc economie politică decît lucrările de specialitate. Economistul, prin apartenenţa sa la o clasă sau alta, realizează o analiză tendenţioasă, de natură să eludeze, nu odată, adevărul. Geniul creatorului, aşa cum se întîmpla în cazul lui Balzac (care era un apărător al nobilimii, privind cu regret decăderea acesteia), scapă cel mai adesea atitudinii sale deliberate.

Valoarea de document, numai ea singură, nu justifică însă interesul cititorului sau spectatorului contemporan. Pentru cel interesat de războaiele lui Cezar, să spunem, manualul de istorie e mult mai util decît *Cezar şi Cleopatra* a lui Shaw. în redarea faptelor, obiectivitatea istoricului e superioară scriitorului.

Supralicitarea de către creatorii spectacolului a „etern umanului" şi a „documentului" dintr-o operă de artă, n-a fost niciodată de natură să intereseze publicul. în limbajul specialiştilor, referindu-ne la teatru, un spectacol ce are la bază o piesă clasică, într-o viziune regizorală care urmăreşte să redea textul dramatic într-o manieră asemănătoare epocii cînd a fost scris, poartă marca

teatruhii-rrmzeu sau *teatru- lui-arhivă.* Reconstituirile documentare plate sînt eşecuri sigure. La fel de lipsite de valoare mi se par „actualizările", modernizările exterioare, pornite dintr-o concepţie profund greșită, aceea că o operă artistică poate reprezenta etern- umanul, că spectatorul va adera la un anume conţinut schimbînd doar decorul sau maniera interpretării actoricești, înlocuind, bunăoară, patetismul tiradelor clasice cu tonul relativ neutru al replicilor din textele contemporane.

Contemporaneitatea este cuprinsă în însăși substanţa operei clasice. A contemporaneiza înseamnă, cred, a valorifica semnificaţiile pe care opera le-a avut în viziunea auto

rului, dar fără a denatura esenţa reală a piesei, născocind şi inventînd, ci revelînd sensurile actuale încorporate în text.

Martin Gosebruch, ridicînd cîteva obiecţii pe marginea ideilor schiţate de A. Moles (în *Informationstheorie und ăsthetische W ahrnehmung,* Koln, 1971), consideră că opera de artă clasică găseşte rezonanţe în contemporaneitate din următoarele motive : „[...] *nu este adevărat că informaţia este epuizată succesiv, prin opera de artă. Dimpotrivă, acolo unde este vorba de o operă de artă, informaţia creşte încetul cu încetul prin confruntarea cu aceasta. Ceea ce autorul descrie, în cadrul trăirii şi perceperii muzicii, drept copleşitor, nu este pretutindeni nimic altceva decît prima impresie a operei*
— prin intermediul simţurilor — asupra omului în ansamblu, în mod treptat, opera este apoi pătrunsă de spiritul receptorului. Niciodată însă acesta n-a însemnat o epuizare în sens de «consumare». Materialismul de-a dreptul infantil al autorului nu iese nicăieri mai puternic în evidenţă decît în această ipoteză privind mistuirea unei opere de către contemplator. Dimpotrivă, acesta va trăi opera din ce în ce mai profund şi mai bogat. A trăi opera, înseamnă însă a privi şi medita totodată.“ [41]

Trebuie să ne închipuim astfel că spiritul receptorului, îmbogăţit prin meditaţie — referindu-ne chiar ia acelaşi individ — pe măsura trecerii timpului, a acumulărilor calitative, va desluşi noi sensuri ale operei de artă. Cu atît mai evidentă este această acumulare şi desluşire de noi sensuri pentru generaţiile următoare. Mi-aş permite să amintesc, în acest context, un singur aspect referitor la spectacolul *Furtuna* de William Shakespeare, în regia lui Liviu Ciulei, pe scena Studio a Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra".

Evident, Prospero, eroul lui Shakespeare, prefigurează omul Renaşterii. Fără a se abate de la textul lui Shakespeare, Ciulei propune, ajutat de interpretarea extraordinară a lui George Constantin în rolul protagonist, cît şi prin decorul de o mare subtilitate, fineţe şi sugestivitate, un personaj _ contemporan, un om al Renaşterii contemporane, dimensiunea umanului, aşa cum poate fi definită ea astăzi, în era atomului şi a zborurilor interplanetare ; Ciulei atrăgea atenţia asupra omului aflat într-un echilibru fragil între dimensiunea lui titanică şi cea de distrugere. Spiritul contemporan, îmbu găţit de revoluţia tehnico-ştiinţifică, dar şi de cunoaşia o,ı atîtor experienţe nefaste şi ameninţări catastrofico, lorea/,i mult mai adînc şi dă dimensiuni nebănuite *Furtunii* lui Shakespeare.

în viziunea aceluiaşi sociolog german, Martin Gosebruch, perenitatea artei *„se bazează pe experienţa sociologică a faptului că tocmai* ideile *adevărate ale unei epoci sînt celc care, nefiind accesibile comunicabilităţii, formează mai întîi* insule *în acea mare, care le ţine la dispoziţie ca material aricind folosibil [...] Trebuie să contăm aici, în mare, pe o întîrziere de o generaţie în concretizarea acestor idei.'1* [11]

Aşadar, continuitatea reprezintă succesiunea şi prelucrarea neîntreruptă a elementelor şi proceselor care structurează sistemul artei în dinamica ei, în spaţiu şi timp, evidenţiind omogenitatea şi inepuizabilitatea structurală a lumii artei. Discontinuitatea reprezintă distribuţia, întreruperile în suc- ccsiunea elementelor şi proceselor, care structurează sistemul artelor, în dinamica lor spaţio-temporală, şi evidenţiază ne- omogenitatea şi variabiiitatea diferitelor forme de organizare pe care le îmbracă lumea materială. în treacăt trebuie spus că orice obiect sau proces este o unitate dialectică între continuitate şi discontinuitate. Fiind o formă particulară de existenţă a continuităţii şi discontinuităţii, tradiţia şi inovaţia în artă sînt termeni polari care nu pot fi separaţi decît din considerente metodologice. Orice inovaţie preia şi ridică la altă scară elementele tradiţionale din artă, după cum orice tradiţie conţine în sine germenii unor schimbări inovatoare. Prin circulaţie, operele tradiţionale îşi multiplică permanent valenţele, pentru că unul dintre factorii care au definit întotdeauna existenţa socială a valorilor estetice a fost

---

[13] Martin Gosebruch, *Viitorul artei, rezultanta statistică a trecutului* f în *Arta viitorului,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, pag. 221 222.

legarea ei de un grup social sau comunitate umană, or, omul, ca „rezultat al relaţiilor sale sociale" în care a trăit şi s-a format, va atribui operelor tradiţionale noi dimensiuni.

Tradiţia nu obligă la standarde în modalitatea de reprezentare estetică şi acest lucru este demonstrat de diversitatea pe care au îmbrăcat-o de-a lungul veacurilor diferitele curente, şcoli, stiluri etc.

Sistemul tradiţiilor cultural-artistice nu poate fi rupt de dialectica *naţionalului* şi *universalului.* Naţionalul reprezintă totalitatea notelor distinctive, proprii profilului spiritual ai

[14] Martin Gosebruch, *ibîdem*, pag. 222.

[1] Nicolae Ceauşescu, *Raport la cel de-al Xll-lea Congres al Partidului Comunist Român,* Editura Politică, Bucureşti, 1979, pag. 86..

[14] Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere alese,* voi. II, Editura politică, Bucureşti, 1967, p. 459—460.